

UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

ELABORACIÓN DE UN TEXTO CON REPERTORIO DE
RITMOS ECUATORIANOS PARA CONTRABAJO

EDWIN ROBINSON PANCHI CULQUI

AUTOR

Msc. JUAN CARLOS PANCHI C.

DIRECTOR

QUITO, 2012

DECLARACIÓN DE AUTORIA

La autoría y contenido del proyecto **“ELABORACIÓN DE UN TEXTO CON REPERTORIO DE RITMOS ECUATORIANOS PARA CONTRABAJO”** son de expresa responsabilidad del autor; este formará parte del archivo bibliográfico de la “Universidad de Cuenca” Convenio con la “Pontificia Universidad Católica del Ecuador.”

LIC: EDWIN ROBINSON PANCHI CULQUI

DEDICATORIA

Con gran emoción del deber cumplido, dedico el presente trabajo a Dios, mis padres, esposa e hijos quienes han sido, y seguirán siendo los gestores del progreso en mi vida, a través de su apoyo y abnegación para alcanzar la culminación de las metas trazadas.

AGRADECIMIENTO

Siempre quedará el recuerdo imperecedero a la **UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**, en cuyas aulas impartieron el conocimiento y la experiencia para enfrentar retos de la vida; especial agradecimiento a cada uno de los catedráticos que participaron en la formación de la Maestría.

De manera especial al director de tesis Msc. Juan Carlos Panchi, quien fue la guía y soporte para la feliz culminación de este trabajo de investigación.

PRESENTACIÓN

El trabajo de investigación consiste en la “Elaboración de un texto con repertorio de ritmos ecuatorianos para contrabajo”, estructurado en cuatro capítulos: La música; la música en el Ecuador, el contrabajo en nuestro país, análisis teórico del repertorio, y la presentación de las obras seleccionadas con sus respectivas partituras.

En el primer capítulo se introduce al marco teórico, desarrollando conceptos técnicos, aspectos filosóficos, sociológicos, históricos, una breve historia del contrabajo, sus cualidades sonoras, los intérpretes del instrumento. La música en el Ecuador, las obras originales, las adaptaciones y las transcripciones para el contrabajo.

En el segundo capítulo se explicara el análisis general de las obras seleccionadas para grupos pequeños de cámara, se relata una breve biografía del compositor, ritmo y análisis musical de cada obra en estado natural (partitura original), y transcripción para contrabajo.

En el tercer capítulo se presenta la partitura general de las obras con sus respectivas partichellas (parte de cada instrumento), un plan de enseñanza con indicaciones técnicas

En el cuarto capítulo, se realiza conclusiones y recomendaciones a las que ha llegado el autor del trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

DECLARACIÓN DE AUTORIA	i
DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTO	iii
PRESENTACIÓN	iv
TABLA DE CONTENIDOS	v
INTRODUCCIÓN	
1.1 LA MÚSICA	2
1.1.1 Fundamentos filosóficos	2
1.1.2 Fundamentos sociológicos	4
1.1.3 Fundamentos históricos	5
1.2 LA MÚSICA EN EL ECUADOR	7
1.2.1 Fundamentos históricos	7
1.2.2 Sistema musical	7
1.2.2.1 Fundamento sociológico	7
1.2.3 Ritmos ecuatorianos	9
1.2.3.1. El sanjuanito	10
1.2.3.2. El albazo	12
1.2.3.3. El danzante	13
1.2.3.4. La tonada	14
1.2.3.5. El yaraví	16
1.2.3.6. El aire típico	18

1.3	EL CONTRABAJO	18
1.3.1	Breve historia	18
1.3.2	Cualidades sonoras del contrabajo	20
1.3.3	Interprete del contrabajo	22
1.3.3.1	Domenico Dragonetti	22
1.3.3.2	Giovanni Bottesini	22
1.3.3.3	Sergei Koussevitzky	23
1.3.3.4	Franco Petracchi	24
1.3.3.5	Gary Karr	24
1.3.4	Rol del contrabajo en la actualidad	25
1.3.5	Repertorio para contrabajo	25
1.4	EL CONTRABAJO EN EL ECUADOR	27
1.4.1	Música ecuatoriana para contrabajo	30
1.4.2	Situación actual del repertorio	30
1.4.2.1	Adaptaciones	31
1.4.2.2	Obras originales para contrabajo	31
2.	ANÁLISIS DE REPERTORIO	33
2.1	Obra: “Puñales”	33
2.1.1	Descripción técnico musical	33
2.1.2	Justificación de la adaptación	34
2.2.	Obra: “Lejanías”	34
2.2.1	Descripción técnico musical	35
2.2.2	Justificación de la adaptación	36
2.3	Obra: “Ojos azules”	36
2.3.1	Descripción técnico musical	37
2.3.2	Justificación de la adaptación	38
2.4	Obra: “Buenaventura”	38

2.4.1	Descripción técnico musical	39
2.4.2	Justificación de la adaptación	40
2.5	Obra: “Capariche”	40
2.5.1.	Descripción técnico musical	40
2.5.2.	Justificación de la adaptación	41
2.6	Obra: “Amanecer”	41
2.6.1	Descripción técnico musical	42
2.6.2	Justificación de la adaptación	42
2.7	Obra: “Huashca de corales”	43
2.7.1	Descripción técnico musical	43
2.7.2	Justificación de la adaptación	45
2.8	Obra: “Danzante de mi pueblo”	45
2.8.1	Descripción técnico musical	46
2.2.8.2	Justificación de la adaptación	47
3.	REPERTORIO DE MÚSICA ECUATORIANA PARA CONTRABAJO	48
3.1	Score de la obra “Puñales”	48
3.1.1	Partichellas	53
3.2	Score de la obra “Lejanías”	57
3.2.1	Partichellas	61
3.3	Score de la obra “Ojos azules”	69
3.3.1	Partichellas	73
3.4	Score de la obra “Buenaventura”	76
3.4.1	Partichellas	79
3.5	Score de la obra “Capariche”	83
3.5.1	Partichellas	86
3.6	Score de la obra “Amanecer”	90
3.6.1	Partichellas	94

3.7	Score de la obra “Huashca de corales”	102
3.7.1	Partichellas	105
3.8	Score de la obra” Danzante de mi pueblo”	109
3.8.1	Partichellas	112
4.	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	
4.1	CONCLUSIONES	120
4.2	RECOMENDACIONES	120
5.	BILIOGRAFÍA	121

INTRODUCCIÓN.

El trabajo de investigación surge como necesidad de incrementar el repertorio de música ecuatoriana en el área de contrabajo, ya que no existe material necesario de ritmos ecuatorianos, a partir de los niveles básicos en el aprendizaje del contrabajo, otro de los factores es el desarrollo tardío del instrumento en nuestro sistema educativo, la falta de motivación a los compositores ecuatorianos en crear obras para este instrumento.

El diagnóstico situacional ha confirmado la falta de repertorio de música ecuatoriana para el contrabajo en universidades, conservatorios, institutos, etc. La propuesta que presento en este proyecto es un texto que será material de apoyo para los estudiantes y profesores del área de contrabajo que acrecentara el repertorio de música ecuatoriana.

En esta guía didáctica se sintetizan arreglos para contrabajo con ritmos de nuestro repertorio nacional, y nuevas composiciones ecuatorianas.

CAPÍTULO I

1.1 LA MÚSICA

1.1.1 Fundamentos filosóficos

“Desde que el hombre existe ha habido música. Pero también los animales, átomos y las estrellas hacen música,” (Karlheinz Stockhausen);¹ esta cita del compositor alemán expresa su concepto de la eternidad de la música y su alcance cósmico. La música ha sido un elemento fundamental de la vida, la cual ha estado presente desde el origen de las primeras civilizaciones prehistóricas hasta nuestros días. En un principio, el hombre fabricó instrumentos musicales con lo que encontraba en la naturaleza; para, poco a poco llegar a desarrollar instrumentos musicales que forman parte de la sociedad. Según Menuhin (1981):

La vitalidad de la música en la vida diaria de aquellas antiguas civilizaciones se refleja constantemente en las alusiones que se hacen de ella en la decoración de utensilios domésticos. Entre los más bellos se encuentran las vasijas y urnas griegas y los relieves funerarios, incluso de tiempos de Homero. Debemos a los griegos algunos de los descubrimientos más antiguos y decisivos acerca de la música. El matemático Pitágoras, cuya obra sirvió de base científica a la teoría musical del Occidente, esta relación entre la música y las matemáticas².

¹ Jacinto Torres. Música y Sonido. Madrid Real. 1997

² Yehudi Menuhin. La música del hombre. México. Fondo educativo Interamericano. 1981.

Desde el inicio de las civilizaciones, la música fue un elemento principal en el desarrollo social de una comunidad; en tiempos de los griegos la música pasó a tener connotaciones más elevadas. El arte musical era considerado una ciencia de los que muchos disfrutaban. Con la teoría de Pitágoras, la música se empezó a relacionar con el espacio, así, los valores y condiciones físicas de las notas musicales tenían influencia sobre los astros. Según Bonds (2006):

Pitágoras consideró que la base fundamental del sonido, es una de las leyes que gobierna la relación entre los cuerpos físicos en el universo. Música, a través de este punto de vista, es lo que proviene a las estrellas y a los planetas de colisionarse entre sí.³

Durante el tiempo de Pitágoras, la música, también fue concebida como un arte poderoso de gobernar el alma humana; así, la música tenía el poder de alterar la conducta creando armonía o discordia en el espíritu humano. El mito conocido de Orfeus y Eurídice es un ejemplo de esta aseveración. Según Bonds (2006):

La creencia que la música tiene el poder de elevar o minimizar el alma para iluminar o degradar el pensamiento, fue una teoría muy conocida en tiempos antiguos y actuales. La doctrina de los Ethos mantenía que la música es capaz de elevar a varios estados emocionales y mentales en las personas⁴.

Toda cultura en el mundo, tiene un lenguaje de expresión musical compuesto de signos sonoros que transmiten ideas a través de sus sonidos. Este conjunto sonoro de ideas se ha ido transformando a través de los años, así, el lenguaje, elementos e instrumentos musicales se han transformado para expresar las tendencias actuales. La

³ Mark Evan Bonds. Historia de la música en la cultura occidental. New York. Prentice. 2006.p.13

⁴ Ibíd, p.14

música de las últimas décadas ha ampliado enormemente el concepto de material musical, incluyendo el ruido y sonidos electrónicos en su inmensa diversidad y formas de procedencia.

1.1.2 Fundamentos sociológicos

Históricamente, ciertos elementos de la música han sido producto de discrepancias, con la sociedad, la iglesia o una persona. Así, en la época medieval se consideraba a los intervalos de tercera como intervalos permitidos, y los intervalos de cuarta no permitidos. La prohibición de uso del intervalo de tercera en los cantos religiosos era vista como profano. Así, el rechazo de la utilización de este elemento en la música religiosa produjo un género de música contrario al establecido por jerarquías religiosas. Según Blaukopf (1988):

Para la consonancia de la cuarta medieval se encuentra ya en los siglos IX y X un sistema enteramente formado, el sistema del organum. El organum consiste en un melodía principal (Cantus firmus) que es acompañada por una o dos voces que en general se mantienen a una distancia de cuarta por debajo y de quinta por encima de esa voz principal.⁵

El músico primitivo fue el primero frente al mundo de los sonidos. El mundo sonoro es una vibración que nos rodea, penetra, y toca directamente todo nuestro ser con millones de teclas de suavidad pasión, coraje, cólera y serenidad. El sonido es reconocido por nuestro cerebro como una abstracción, pues las leyes de su vida le obligaron a crear nuevas leyes en su mundo sonoro. De cierta manera, este sistema obligó al hombre a seguir a un patrón de vida que no permitía desarrollar sus ideas. Para corroborar lo comentado, según Blaukopf (1988):

5 Kurt Blaukopf. Sociología de la música. Madrid, Graficas Martin. 1988, p. 21.

La música litúrgica de la Edad Media se basa en la unidad de músicos y oyentes, el cantor canta con la comunidad, para sí y para la comunidad, así, el músico moderno ha sido quién ha conocido las leyes del sistema sonoro y aprovechado el extenso mundo sonoro.

En la época de renacimiento aparece la figura del compositor, que es un factor que se alinea a la concepción estética de este período. La aparición del compositor cambia la concepción religiosa de la música como un elemento colectivo de la comunidad, por los efectos de la creación artística del ser humano, período desde el cual, la música académica cumple un nuevo papel social.

1.1.3 Fundamentos históricos

El desarrollo de la música europea tiene su punto de partida en la época medieval, pues desde esa época se empiezan a tener vestigios de instrumentos y especialmente de escritura musical. Según Menuhi (1981):

Ninguna civilización tuvo la música en tan alta estima como la Grecia Clásica; ella dominó su vida religiosa, estética, moral y científica. Lamentablemente, nos queda poca música de la antigua Grecia. Conservamos el teatro, la escultura, la arquitectura y la política, la ciencia, la filosofía y la ética, pero no la música. Al parecer hay dos explicaciones: la primera es que la música era tradicional, menudo improvisada, y se transmitía principalmente de oído. Tenían un sistema de notación mediante letras, pero era bastante rudimentario comparado con el actual y no lo utilizaba más que para piezas musicales de gran importancia. Podemos formarnos una idea de una antigua melodía o frase griega derivando principalmente su ritmo de las palabras, pero la tradición interpretativa se ha perdido. La segunda razón se basó en una práctica que murió junto a su cultura.⁶

Desde el inicio de la enseñanza de la música a través de notas musicales propuesta por Guido D'arezzo, se empezaron a desarrollar estilos musicales. Así, la

⁶ Yehudi Menuhin. La música del hombre. México. Fondo educativo Interamericano. 1981.

música monódica fue una de las primeras en aparecer. La característica principal de la monodia es el canto a una sola voz, es decir, una sola melodía. Cuando la melodía principal lleva acompañamiento instrumental, recibe el nombre de monodia acompañada u homofonía, a diferencia de la monodia que no tiene acompañamiento.

Con el paso de los años, el canto gregoriano o canto llano empezó a ser el cantico oficial de la liturgia de la iglesia católica. A partir de esta época, la música occidental académica (instrumental y vocal) tuvo un gran desarrollo.

Antes en Grecia se referían a las leyes matemáticas que rigen las relaciones entre los sonidos, por otra parte también hacían alusión a una voluntad creadora orientada hacia fines estéticos; esta dualidad de ciencia y arte ha sido causa de que la consideración de la música haya experimentado variaciones a lo largo de la historia.

Existen otras definiciones que sólo atienden al aspecto mecánico de la música, como la clásica según la definición de Menuhin “Música es la combinación de sonidos y su sucesión en el tiempo”. Y en el otro extremo opuesto hacen referencia a sus más altos valores espirituales; según Beethoven, “La música es una revelación más alta que la ciencia y la filosofía”.

En general, la concepción global del fenómeno musical ha estado acorde con el tipo de ideología que ha predominado en la vida social de cada época, y de ello ha dependido su orientación y sus vinculaciones con el resto de las artes, con esta evolución han venido a coincidir sustancialmente la forma coherente y solidaria el modo de pensar, el modelo de vida de cada sociedad y de cada momento histórico.

Cada cultura tiene su propia expresión musical. La música es un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de signos sonoros, portadores de un mensaje polisémico. Una obra musical, además de ser un objeto histórico, es un producto cultural social, como un hecho concreto, es la materialización de una visión del mundo. La música es un medio de comunicación que cada persona lo asimila y entiende a su manera dentro de un mundo sonoro expresivo.

1.2 LA MUSICA EN EL ECUADOR.

1.2.1 Fundamentos históricos

Las culturas precolombinas daban mucha importancia a la música y esa inclinación artística ha perdurado en los pueblos que conservan las tradiciones autóctonas. Y los bailes, las fiestas y la música actual tienen sus raíces en las tradiciones del indio de los Andes. Según Moreno (1996) al respecto dice:

Porque los indios- hasta hoy – siguen divirtiéndose con sus flautas, pingullos y tambores autóctonos y cantando el mashalla que probablemente – lo cantaron sus antepasados antes de venir a poblar el territorio ecuatoriano.⁷

En tiempos de la colonia, la música ecuatoriana empezó a tener varios géneros musicales, por la mixtura e influencia europea con los ritmos existentes en estas tierras. Las tradiciones europeas y africanas tuvieron influencia en la música de nuestros pueblos. La llegada de la guitarra española fue un elemento clave para que se popularice la música ecuatoriana.

1.2.2 Sistemas Musicales Ecuatorianos

1.2.2.1 Fundamentos Sociológicos

La zona de la serranía ecuatoriana ha sido la región donde muchos géneros musicales se han mantenido y se han fusionado durante la historia. La música indígena en la época precolonial era transmitida oralmente de generación en generación; su música era netamente homofónica (flauta con acompañamiento de tambor). Segundo Luis Moreno expresa su criterio acerca del sistema usado en época pre colonial:

⁷ Segundo Luis Moreno. *La música en el Ecuador*. Quito. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. 1996, p.43

La música de los indios – la verdaderamente autóctona – era monódica. Los indígenas no conocieron ni siquiera sospecharon la existencia de la armonía. De ahí que cuando oyeron a los españoles ejecutar sonidos simultáneos en el arpa y luego en el órgano, quedaron pasmados de admiración⁸

La influencia de misioneros e instrumentos musicales que llegaron a estas tierras desde Europa fue un gran factor para que los ritmos ecuatorianos vayan tomando una forma estructural. Al sistema pentafónico (fig.1) de la música indígena tradicionalmente interpretada por un instrumento musical que llevaba el ritmo, (un tambor pequeño) y por la flauta de caña (pingullo, el rondador) se le añadió la parte armónica del sistema tonal europeo (fig. 2) con instrumentos como el arpa y guitarra. Segundo Luis Moreno (1996) expresa:

Poco a poco, con el correr de los años, fue llenándose los vacíos de la escala pentafónica, quedando luego constituida la gama completa de siete grados. Este fue un progreso en la música indígena que adquirió mayores medios de expresión. Entonces aparecieron el yaraví y el sanjuanito, etc., con su forma clásica de dos períodos, como eran las danzas europeas; pues, hasta tanto no constaban sino de un período⁹.



Fig. 1 Pentafonía menor sobre la.



Fig. 2 Sistema tonal, escala de do mayor

⁸ Segundo Luis Moreno .La música en el Ecuador. Quito. Municipio de Quito.1996,p.43

⁹ Ibíd, p. 34

La influencia del sistema tonal europeo no fue un factor para que la música ecuatoriana perdiera su carácter y estilo indígena. La fusión del sistema musical europeo ayudó para que la música indígena tuviera un valor más amplio en todo el territorio. Sin embargo, existen pueblos, especialmente, en la Amazonía ecuatoriana, donde existen culturas que no han fusionado su lenguaje musical con el europeo. Todavía, existen culturas que mantienen su propio estilo y sistema musical, especialmente el de la trifonía.

1.2.3 Ritmos Ecuatorianos

Los géneros ecuatorianos, por lo general, utilizan dos clases de escalas: la pentafónica y la heptafónica; además de las notas naturales de la melodía. Según Mantilla (1996) dice al respecto:

En las escalas, se encuentran también alteraciones cromáticas a manera de notas de adorno. Se puede señalar que el modo menor pentáfono y las escalas menor, natural y melódica son característicos y predominantes¹⁰.

En las melodías son frecuentes los intervalos de terceras mayores y menores, las segundas a manera de notas de paso y bordadoras o apoyaturas, existiendo también los demás intervalos: sextas, cuartas, quintas y primeras. En general, las líneas melódicas tienen carácter reiterativo, con dinámica adecuada al texto, observándose algunas diferencias entre las partes A y B, sobre todo, en las modulaciones y dinámica musical; estas además, utilizan las notas de adorno (apoyaturas superiores e inferiores). El *glissando* es parte de la interpretación cantada. El dúo de la melodía principal corre generalmente a distancia de tercera inferior (mayor o menor) aunque algunas veces lo hacen también a distancia de sexta.

Sobre las combinaciones armónicas, cadencias generalmente se constituyen en estribillos que se repiten después de cada parte o periodo, con un objetivo de ubicación

¹⁰ Patricio Mantilla. Anotaciones sobre la Música Ecuatoriana. 1996.

tonal para lo cual se combinan los grados de la escala de diferentes formas: V–III–I; V–I; III–V–I; VI–III–V–I: I (Arpegiando).

En el desarrollo de las canciones existen modulaciones internas pasajeras al VI, V o III grado; pero por lo regular la segunda parte de la canción modula al IV grado para luego volver a la tonalidad original. El final se realiza con una modulación por el III–V–I, aunque la más tradicional y característica es la cadencia napolitana.

En nuestra música existen ritmos binarios y cuaternarios, graficados en compases simples y compuestos así:

2/4 (binario simple): sanjuanito, marchas, pasacalles.

3/4 (ternario simple): pasillo, vals.

6/8 (binario compuesto): danzante, yumbo, albazo, tonada y bomba.

4/4 (cuaternario simple): himnos y marchas cívicas.

Es importante que el uso de estos elementos en la creación musical tienda cada vez más a contribuir a la preservación de la identidad nacional de nuestro país. Varios son los caminos: investigar y reconocer mejor nuestros antecedentes aborígenes, afroecuatorianos e hispánicos, desarrollar los elementos enriqueciéndolos con las contribuciones de la música universal: pero, sobre todo, la tarea del artista creador, parece ser la de comprometer su canto para comunicarse con el pueblo, buscar su integración y proyectar la necesidad de ser mejores, y transmitir que así como nos unen las canciones, también nos puede unir el anhelo de construir una vida mejor, más justa, más humana.

1.2.3.1 El Sanjuanito

El Sanjuanito es un ritmo indígena y mestizo ecuatoriano. Este género musical es muy conocido y practicado en toda la región sierra donde logró su desarrollo y evolución. Este ritmo está en compás binario, donde predomina su patrón rítmico (fig.3).



Fig. 3 Patrón rítmico del sanjuanito

Para los etnomusicólogos franceses Raúl y Margarita D'harcourt quienes realizaron investigaciones de campo en Perú, Bolivia y Ecuador, sostienen que el sanjuanito es originario de la cultura Inca, posiblemente una derivación del Huayno Cuzqueño. Segundo Luis Moreno, y otros autores no aceptan esta hipótesis por las siguientes razones:

La invasión de los Incas en la zona de origen del sanjuanito en lo que hoy es el cantón Otavalo, donde habitaban los indígenas Caranquis e Imbayas, el sometimiento inca en esta región fue por muy poco tiempo, luego de este suceso, se produjo la invasión española, lo que no da el margen de tiempo para pensar con seguridad que los incas difundieran o establecieran su música en ese lugar.

Según cronistas españoles, este tipo de música era ya muy difundida en las regiones andinas desde mucho tiempo atrás de la formación del imperio inca.

No existe en otras regiones andinas, evidencias de instrumentos autóctonos del Ecuador como el rondador o similares, en el museo del banco central del Ecuador, existen reliquias muy antiguas del rondador confeccionadas, con plumas de cóndor, instrumento básico para la interpretación del sanjuanito que datan de épocas prehispánicas¹¹.

Bailar al son del sanjuanito es propio de los indígenas y mestizos del Ecuador. Para el indígena bailar el sanjuanito expresa un mensaje comunitario de unidad, sentimiento, identidad y relación con la madre tierra (Pacha mama).

¹¹ Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la música Ecuatoriana*. (Vol. II). Quito: Conmusica. 2004, p.1276.

Para el mestizo bailar sanjuanito tiene un mensaje de algarabía e identidad nacional. Según Guerrero 1997.

1.2.3.2 El Albazo

El albazo es considerado un género indígena y mestizo. El origen etimológico de esta palabra es del castellano y significa alba (amanecer). Pablo Guerrero en su obra “Cantares” expone un fragmento de la opinión de Juan Agustín Guerrero (1818-1886) acerca de este género musical:

El albazo tiene sus raíces en el yaraví, y este emergió durante el siglo XVIII. También se dice que el albazo fue una danza que apareció en las festividades indígenas y criollas en la parte central del Ecuador. Esta danza era ejecutada al amanecer de las festividades religiosas¹². (Guerrero,J.1997)

El albazo empezó a constituirse como un género formalmente estructurado en la época de la colonia, pues, como ya se ha mencionado, el proceso de colonización fusiona los elementos del academicismo musical europeo con el sistema musical indígena. Por su carácter alegre y movido, el albazo fue un género usado en situaciones como fiestas populares. Así lo dice Guerrero en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana: “cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un albazo al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos. (Guerrero, 2004, pág. 107)

El albazo es una danza de tempo rápido con una base rítmica similar a la del yaraví. La diferencia entre estos dos géneros es el tempo y la estructura armónica. (fig.4)

¹² Juan Agustín Guerrero .Cantares cancionero de la Música Ecuatoriana.(Vol. I). Quito: Conmusica. 1997,p.60



Fig.4.Patrón rítmico del albazo

El albazo es una danza de tempo rápido, y que es muy usada en las fiestas populares ecuatorianas. Así, el Domingo de Ramos en Licán (Provincia de Chimborazo) comienza con el albazo durante el cual se beben canelas y chicha. Se interpretan albazos a partir del 29 de junio de cada año en ocasión de San Pedro en Alausí (Provincia de Chimborazo) en Cayambe y Pomasqui (Provincia de Pichincha). En Chaupicruz, a las 4 de la mañana, se ofrece un albazo al prioste (Prioste es la persona que aporta económicamente para las fiestas) del día de la fiesta de la cruz.

1.2.3.3 El Danzante.

El danzante es un género ecuatoriano que nace de la fusión de muchos ritmos para algunos musicólogos como Pablo Guerrero, Luis Moreno. Hay que hacer una diferenciación clara al hablar de este ritmo que también acoge a los personajes que lo bailan. El danzante es un personaje ataviado con trajes elegantísimos y de mucho valor, de los que cuelgan cantidades de monedas de plata y adornos costosos, en su cabeza luce un adorno que simula un altar gobernado con penachos de vistosas plumas.

En la cultura indígena y mestiza es un verdadero honor ser danzante, ya que se goza de ciertos privilegios dentro de la comunidad, aparte del respeto ganado, este

puede ingresar a las casas sin ser invitado, sentarse a la mesa comer los platillos preparados para la fiesta y partir sin dar las gracias.

El ritmo danzante se interpreta con un tamborcillo y un pingullo, según el Instituto Ecuatoriano del Folklore el danzante es un aire en compases de 6/8 cuya melodía va acompañada de acentos rítmicos por medio de acordes tonales y golpes de percusión en el 1er y 3er tercios de cada tiempo.

Por lo general, consta de dos partes, cada una de las cuales está construida con los clásicos 16 compases, divididos en dos periodos de 8 con dos frases de 4 cada uno. Su interpretación coreográfica es un "semi-zapateado" con pasos hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados y en círculo ya sea a la izquierda o la derecha, generalmente las parejas de baile se forman entre hombres o entre varón y mujer. Para Cevallos, el baile de los danzantes deriva probablemente del antiguo baile cápaccitua o baile "de los militares" que los incas solían representar en el mes de agosto, su patrón rítmico (fig. 5)



Fig.5 Patrón rítmico del danzante

1.2.3.4 La Tonada.

La tonada es una danza y música mestiza del Ecuador. Para muchos musicólogos e historiadores, la tonada es un género que nació de la fusión de otros géneros indígenas.

Pablo Guerrero en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, manifiesta:

El Compositor Luis Humberto Salgado asevera que la tonada, por el tinte y la estructura, tenía semejanzas con el yaraví criollo, mientras el creador quiteño Gerardo Guevara Viteri opina que el ritmo de tonada es un desarrollo que lograron los

mestizos a base al ritmo del danzante ¹³(Guerrero, 2004, pág. 1361)

La definición rítmica de este género, aparece más o menos a mediados del siglo XIX, cuando al final de los yaravíes se incluía una parte rápida llamada tonada. Así, en un inicio, la tonada y el albazo formaban parte de la estructura formal del yaraví. Al respecto la Enciclopedia Ecuatoriana de la Música expresa:

Al parecer es en las dos primeras décadas del siglo XX cuando la tonada pasa a ser pieza individualizada o independiente, teniendo primero una función de danza con texto, para luego pasar a ser una canción. Para ello modificó la velocidad de su ejecución. Las de las tonadas de mediados del siglo XX tienen más bien características de canción y obviamente se fue perdiendo el baile de este género ¹⁴ (Guerrero, 200.)

La tonada, al igual que la mayoría de géneros ecuatorianos, tiene la primera parte en modo menor y la segunda en modo mayor. La tonada es un ritmo ecuatoriano que se escribe en compás de 6/8. Al parecer la guitarra tiene mucho que ver con el aparecimiento de la tonada, su nombre posiblemente deriva de la palabra tono y su base rítmica es:(fig.6

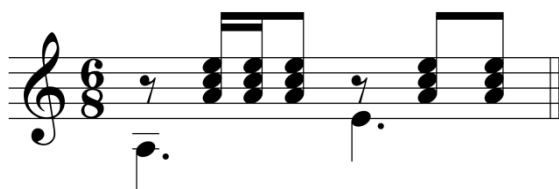


Fig. 6 Patrón rítmico de tonada

1.2.3.5 El Yaraví

¹³ Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la música Ecuatoriana*.(Vol. II). Quito: Conmusica. 2004, p. 1361.

¹⁴ *Ibíd*, op.cit 1361

El yaraví es un género ecuatoriano de carácter triste y melancólico. Es un ritmo de descendencia indígena que sobrevivió a la influencia española. Este género musical existe también en Perú y Bolivia, pero con ciertas diferencias estructurales. Luis Humberto Salgado en su artículo “Música Vernácula Ecuatoriana” expresa: “el yaraví fue un género musical indígena de carácter popular en los territorios del Imperio Inca.” (Salgado 1997) La influencia española en el yaraví causó pequeños cambios en su estructura armónica. Luis Humberto Salgado clasifica al yaraví de la siguiente manera:

Hay dos clases de yaraví: el indígena en 6/8 y el criollo en $\frac{3}{4}$. Los dos tienen un carácter elegíaco y son de tempo lento. El compás y la estructura melódica les hacen a los dos diferentes. El indígena está basado en la escala menor pentatónica. El criollo tiene una estructura armónica que le agrega el II y VI grado de la escala menor¹⁵. (Salgado, 1997)

El yaraví es uno de los géneros musicales más antiguos del Ecuador. En muchos relatos históricos de la época preincaica y luego en la colonia, se nombra al yaraví como un ritmo con el cual la gente de estas tierras se sentía identificada. La influencia española y los múltiples cambios que se daban en este territorio no fueron una razón para que este género desaparezca. El yaraví sufrió algunos cambios, producto de la influencia española en estas tierras y en su música aborígen, y así consiguió una forma definida que adoptó del academicismo europeo.

Quizá sea desde el siglo XIX, o un poco antes, que en el yaraví se establecieron dos partes, rítmicamente parecidas, pero diferentes en su tempo. En la parte final de algunos yaravíes se introducía un albazo o una tonada, en movimiento allegro... Se podía dar crédito a la versión de que fueron los españoles y

¹⁵ Luis Humberto Salgado. *Música Vernácula Ecuatoriana*. Opus, 31. Quito. 1997

seguramente los criollos y mestizos los que introdujeron esta segunda parte en tempo allegro al yaraví¹⁶. (Guerrero, 2004)

La estructura rítmica del yaraví, sobre la cual varios compositores han creado varias obras, es de inicios del siglo XX, siglo del cual se conservan archivos sonoros y también escritos. Las siguientes fórmulas representan la estructura formal del yaraví que consta de una parte lenta (fig.7) y una rápida. (fig.8)

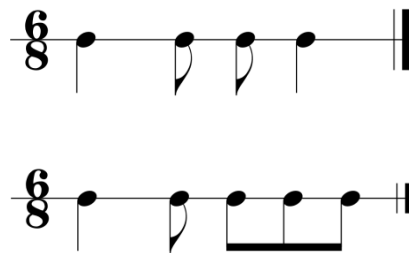


Fig. 8 Patrones rítmicos del yaraví (sección lenta)



Fig.9 Patrón rítmico del yaraví (sección rápida)

Melodía propia de la geografía andina, interpretada con pingullo o quena por que emiten sonidos agudos, hermosos y melancólicos. Para M. Cuneo y D'Harcourt, el yaraví se compone de aya-arui-hui, de donde aya significa difunto y arui significa hablar, por lo tanto yaraví significa el canto que habla de los muertos.

¹⁶ Pablo Guerrero. *Enciclopedia de la música Ecuatoriana*. (Vol. II). Quito: Conmusica. 2004.

1.2.3.6 El Aire Típico

El aire típico es un género musical de danza con texto, es un baile alegre, picaresco, de pareja suelta. En este género predomina la tonalidad menor, se escribe en compás de 3/4. Con este se le conoce en la región andina y su origen se dicen están en los antiguos fandangos.

La base rítmica del “alza” es igual al del aire típico, en la mayor parte de repertorio predomina la tonalidad mayor, con el estribillo que modula a la tonalidad menor. Según Gerardo Guevara: “El mejor ejemplo de Aire Típico, es el “Alza que te han visto”: Marcelo Beltrán, en su artículo: “Ritmos Ecuatorianos en Guitarra”, opina: “el Alza” es muy parecido al aire típico¹⁷.

Con este nombre se conoce a un gran número de composiciones musicales populares que generalmente tienen un carácter alegre, bailable, suelto de tonalidad menor. Su origen parece estar en el norte del Ecuador. Sus raíces provienen de la música indígena interpretada con arpa. Luis Humberto Salgado Torres considera que, impropriamente, a los aires típicos se los llama cachullapis y algunos lo conocen como rondeña. Nicasio Safadi Reyes, Carlos Rubira Infante, entre otros, son los más grandes exponentes del aire típico ecuatoriano; el baile guarda mucha similitud con el albazo.

1.3 CONTRABAJO

1.3.1 Breve Historia.

Es el instrumento más grave del conjunto de cuerda y el único que no deriva completamente del violín, sino de la combinación de elementos de la familia de la viola da gamba y de la del violín. El contrabajo de violín, aparecido alrededor de 1620, mucho más tarde que los otros miembros de la familia, era un instrumento de enormes dimensiones y de fácil manejo que fue muy poco utilizado. Por ello se prefirió el

¹⁷ Marcelo Beltrán. “Ritmos Ecuatorianos para Guitarra” Banda Sinfónica Municipal. 1991. Quito, p.35

contrabajo de viola da gamba o violone, de la lenta evolución nació el contrabajo moderno. Su función en la labor del bajo continuo fue esencial. Su uso no se generalizó en la orquesta hasta principios de siglo XVII, su función era tocar a la octava inferior del violonchelo ya que su sonido es potente y se escuchaba mejor que otros instrumentos de la época, por ejemplo el clave. Las dificultades de la interpretación derivadas de su gran envergadura limitaron su salto a los escenarios.

A pesar de todo, a finales del siglo XVIII y durante todo el siglo siguiente algunos compositores depositaron su confianza en el instrumento, que se fue ganando el respeto de músicos y del público. Hubo que esperar a la segunda mitad del siglo XX para asistir al verdadero auge del contrabajo de la mano de instrumentistas, pedagogos y, sobre todo, del jazz, que brindó la oportunidad de lucirse en solitario y posibilitó la adopción de nuevas técnicas interpretativas.

Durante los siglos XVIII y XIX, el instrumento ganó notoriedad en los salones de conciertos de las principales capitales europeas y pasó a ocupar definitivamente un lugar destacado en el ámbito musical gracias a las innovaciones en la orquestación por Wagner y Strauss, cuyas composiciones requerían un mayor número de intérpretes que los que había en la orquesta del siglo XVIII. En 1839, Achille Gouffe llevó el contrabajo a la Ópera de París, y escribió el primer método para el instrumento, su número de cuerdas que tenía eran cuatro e introdujo notables innovaciones tanto en el contrabajo como en la técnica del arco.

Hasta el siglo XIX los contrabajistas usaron arcos con la vara curvada hacia afuera en relación con el encerado; mucho después de que fuera normal el arco curvado hacia adentro en el violín, la viola y el violonchelo. El arco antiguo sigue en uso junto con los arcos modernos desarrollados en el siglo XIX.

La música escrita para contrabajo es clave de fa. No hay ningún indicio de la existencia en Europa Occidental de instrumentos de cuerda frotada en la antigüedad, lo cual ha hecho suponer a los expertos que el arco fue importado de Asia e introducido en

Europa quizá por los árabes, aunque no se descarta la posibilidad de que surgiera en varias latitudes al mismo tiempo.

La evolución de los instrumentos de cuerda frotada se dio paralelamente a la del arco, que sufrió notables transformaciones a lo largo de los siglos. Una variante del arco de contrabajo presenta una peculiaridad que lo distingue del resto de los empleados para los demás instrumentos de cuerda. Parecido al de la viola da gamba, y aún hoy bastante usado, se empuña con la palma de la mano hacia arriba. El arco alemán fue popularizado por el austriaco Franz Simandl en el siglo XIX.

A pesar de lo que podría parecer, dadas las dimensiones del instrumento, el arco propio del contrabajo es más corto que el utilizado para violas y violines: mide entre 70 y 72 cm. La varilla es generalmente de madera de pernambuco y las cerdas, de crin de caballo.

1.3.2. Cualidades Sonoras del Contrabajo.

La profundidad que caracteriza al instrumento adquiere un matiz áspero al utilizar el arco, lo que permite conseguir unos peculiares efectos sonoros de los que compositores de todas las épocas han sabido sacar buen partido: truenos, el pesado caminar de un elefante (El carnaval de los animales, de Camille Saint Saëns), situaciones misteriosas, inquietud (en la ópera Otello, de Giuseppe Verdi), pero también dulzura y lirismo. Las posibilidades tímbricas del contrabajo son infinitas.

Se usa pocas veces como instrumento solista, aunque en su repertorio existen alrededor de 200 conciertos. Una de las peculiaridades de este instrumento es que afina un tono más alto todas sus cuerdas al tocar como solista para que tenga más brillo.

Aunque no es lo habitual en el repertorio clásico, el contrabajo puede también tocarse en pizzicato, técnica más propia del jazz que consiste en pulsar las cuerdas con las yemas de los dedos. Esta modalidad de interpretación se traduce en notas más llenas, indicadas para sostener la sección rítmica de ciertas formaciones.

Es considerado como un violoncello que permite otorgar más profundidad a los mismos registros, en la actualidad se asiste a un renacimiento del contrabajo. La producción musical dedicada a este instrumento adquirió, en el siglo XX, una importancia sin precedentes que indujo a la introducción de ciertas modificaciones que han llegado hasta la actualidad. Así, existen todavía contrabajos de cinco cuerdas en la orquesta sinfónica impuestos por las exigencias de la música wagneriana.

Se convirtió en el pilar indiscutible en el que se sustentaban la melodía y la armonía. El protagonismo que se le había negado en la orquesta, donde durante décadas tuvo un papel secundario, le era ahora entregado sin reservas, de modo que los solos pasaron a ser parte habitual en las actuaciones. Hoy en día, el contrabajo destaca por su adaptación a todos los estilos musicales.

Los mayores avances técnicos y pedagógicos relacionados con el contrabajo se han desarrollado en los últimos cincuenta años. Francia, Alemania, Rumania, Italia, Estados Unidos y la República Checa se han convertido en importantes centros de interpretación y de orientación pedagogía del contrabajo.

En muchos casos, el progreso ha ido de la mano de la investigación y práctica de nuevos recursos tímbricos obviados hasta ahora. En otros, ha sido la diversidad la que ha enriquecido el mundo del instrumento y ha logrado que el gigante de la cuerda continúe arrancando aplausos hasta ahora.

El contrabajo derivó de la viola da gamba el fondo plano, los hombros caídos y no redondos y el poco acentuado adelgazamiento central del cuerpo, con ángulos poco salientes. Pero la forma y la inclinación del mango hacia atrás, el clavijero terminado en voluta, el batidor largo y sin trastes y los agujeros de resonancia en forma de efe (f), proceden del violín, así como el número de cuerdas, que son habitualmente cuatro, aunque existen también contrabajos con tres y con cinco cuerdas. Las cuerdas del contrabajo son tan largas y tan gruesas que las clavijas corrientes, usadas en otros

instrumentos de cuerda, no son suficientemente robustas. Por lo tanto, se utilizan clavijeros mecánicos.

1.3.3. Interpretes del Contrabajo

Los contrabajistas que se han destacado en la historia son:

1.3.3.1. Domenico Dragonetti

Compositor y contrabajista italiano nacido en Venecia. Estudió con el maestro Michele Berini y al año siguiente ya era el primer contrabajista de la Ópera bufa de Venecia. A los 14 años entró en la Gran Ópera de Vicenza y más tarde en la capilla de San Marcos en Venecia, y adicionó en calidad de último bajista de la fila de cinco contrabajos, pero que en menos de cuatro meses se convirtió en el líder de su grupo. El contrabajo empleado en la época de Dragonetti, constaba de tres cuerdas, afinadas en intervalos de cuartas y su labor fue mostrar el potencial del instrumento y sobre todo, su dimensión cantáble. Al respecto a su virtuosismo, la Enciclopedia de Música Universal expresa:

Está considerado un virtuoso del instrumento, ya que tenía una técnica extraordinaria con el arco. Gracias a esta técnica desarrollo un staccato percutido que hasta entonces era desconocido. Colaboró entre otros con Mendelssohn, Liszt, Rossini y Paganini. Murió en Londres el 16 de abril de 1846. A su muerte legó su rica biblioteca musical y sus manuscritos a su amigo Vincent Novello¹⁸.

1.3.3.2. Giovanni Bottesini

Es un compositor italiano y uno de los primeros contrabajistas virtuosos de la época. El tocaba con un contrabajo de 3 cuerdas afinadas un tono arriba (afinación solista).

¹⁸ Enciclopedia de la Música Universal, New York, 1978.

Un curioso giro del destino produjo a este virtuoso del contrabajo del siglo XIX. A los catorce años, había desarrollado sus talentos musicales como corista, violinista e intérprete del timbal. Su padre buscó un lugar para él en el conservatorio de Milán, pero solo había dos vacantes para elegir Fagot, y contrabajo. En cuestión de semanas preparó una audición para el ingreso al conservatorio y tuvo un gran éxito. Solo cuatro años después, en un tiempo relativamente corto para la época, obtuvo un premio de trescientos francos. El dinero financió la adquisición de un instrumento de Carlo Giuseppe Testore, ya con el instrumento en mano empezó una carrera por todo el mundo, considerándole como el Paganini del contrabajo comenzó. Bottesini escribió importante música para el contrabajo de los cuales la Enciclopedia de Música Universal expresa:

Bottesini escribió cuarteto de once cuerdas, quinteto para cuarteto de cuerdas y contrabajo, y muchas obras para contrabajo, entre ellas dos; concierto para contrabajo como instrumento principal, gran dúo concertante para violín y contrabajo, *Passione Amorosa*, para dos contrabajos y numerosas piezas para contrabajo y piano¹⁹.

1.3.3.3. Sergei Koussevitzky

Sus padres fueron músicos profesionales que le iniciaron en el violín, violoncello y piano. A los catorce años recibió una escolaridad en el instituto de música dramática de Moscú para estudiar contrabajo y teoría musical. Llegó a dominar muy bien el contrabajo, uniéndose a la orquesta del teatro Bolshoi a los veinte años, y remplazando a su maestro como contrabajista principal.

En 1901, hizo su debut como solista en Moscú, y ganó la ovación de los críticos por su primer recital en Berlín en 1903. Compuso un popular Concierto para contrabajo en 1902. Koussevitzky se casó con la que fue su primera mujer Natalie Ushkov, hija de un rico comerciante de té, en 1905. Gracias a la fortuna de su mujer fue capaz de dejar su trabajo como bajo principal de la orquesta teatro Bolshoi y se trasladó a Berlín, donde persigue su sueño de convertirse en un director de orquesta sinfónica. En

¹⁹ *Enciclopedia de la Música Universal, New York, 1978.*

1908 e hizo su debut, fundó su propia orquesta en Moscú y se lanzó al negocio de la edición de la música, creando su propia compañía y comprando los catálogos de los compositores más destacados de su tiempo. Entre 1909 y 1920 se forjó una reputación como brillante director en Europa²⁰.

Koussevitzky siempre dio un gran apoyo a la música contemporánea, encargando muchas obras a destacados compositores. Para el cincuenta aniversario de la Orquesta Sinfónica de Boston, se encargó el Concierto para piano de Ravel, la Segunda Rapsodia de Gershwin, la Sinfonía número 4 de Prokofiev, la música Concertante para Cuerdas y Metales de Hindemith. La viuda de Koussevitzky cedió a su muerte el contrabajo Amati a Gary Karr, un reconocido solista de contrabajo contemporáneo.

1.3.3.4. Franco Petracchi

Considerado uno de los más prestigiosos contrabajistas y profesores de este instrumento, estudió en Roma, graduándose en el conservatorio de Santa Cecilia tanto en composición como en dirección orquestal. Sus actividades concertísticas le han llevado por todo el mundo actuando en las salas más importantes. Los compositores Mortari, Franco Donatoni, Henze, Rota, Berio le han dedicado alguna de sus obras. En la actualidad está considerado como uno de los maestros más importantes de contrabajo. Es profesor del conservatorio de Ginebra, donde imparte clases de contrabajo según el criterio de Franco Petracchi.

1.3.3.5. Gary Karr

Nació en Los Ángeles, California, el 20 de noviembre de 1941, y el hecho de que varios miembros de su familia fueran contrabajistas le indujo a interesarse por este instrumento, a lo que Karr argumenta: “En mi familia hay siete generaciones en el pasado en la que todos han tocado contrabajo”. esto manifiesta el propio Gary Karr.

²⁰ *Enciclopedia de la Música Universal, New York, 1978.*

Sus maestros principales han sido: Herna Reinshagen, Warren Benfield y Stuart Sankey. En 1962, debuta en el Carnegie Hall, recibiendo una llamada muy importante de Olga Koussevitsky, viuda de Sergei Koussevitsky, quien le hizo entrega del contrabajo Amati (1611) de su esposo afirmando haber visto a su fantasma abrazándolo durante su presentación. En 1967, funda la International Society of Bassists. Uno de los logros más orgullosos de Karr es la medalla de bronce que recibió de la fundación de Rosa Ponselle que lo reconoce como músico lírico excepcional.

1.3.4. Rol del Contrabajo en la Orquesta

El contrabajo, a lo largo del tiempo, ha sido visto como un instrumento de acompañamiento, perteneciente a la sección rítmica de una banda o de una orquesta, pero en realidad es un instrumento muy versátil que puede llevar el rol de solista o protagonista en diferentes géneros musicales.

1.3.5. Repertorio para Contrabajo

Obras para contrabajo:

- Dittersdorf: Concierto en Mi mayor; Sinfonía Concertante (con viola).
- Dittersdorft: Concierto para contrabajo
- S. Koussevitsky: Concierto para contrabajo
- D.Dragonetti: Concierto para contrabajo
- Giovanni Bottesini: Concierto para contrabajo
- Eduard Grieg: Concierto para contrabajo en la menor
- Vanhal Divertimento en Sol (trío)
- Vanhal Six Easy Pieces (duetos)
- Vittorio Monti Czardas for Double Bass and Piano
- Rimsskij korsakov The flight of the bumble-bee
- Ravel Habanera parte1 parte2 parte3

- C. F. Abel sonata per contrabbasso solo
- Albinoni Sonata da chiesa violon et contrebasse
- Albeniz La puerta de tierra para contrabaixo e piano
- Cimador Concerto per contrabbasso contrabbasso solo
- Fryba Suite im Alten Stil
- Hindemith Sonata Kontrabass und Klavier (1949).Contrabbasso solo
- Misek Sonata nº2 en mi menor
- Nino Rota Divertimento Concertante piano
- Paganini Variazioni in una corda sul un tema di 'Mosè in Egitto' per contrabbasso e piano.
- Proto Carmen Fantasy contrabajo
- Rossini duetto I.
- Rossini duetto II III.
- Beethoven Sonata No.5 op.102 no.2 (Ed Bernat)
- Beethoven Romanza No.2 op.50
- Falla Siete Canciones Populares Españolas (Ed Streicher)
- Gliere Duo Viola Contrabajo.
- E. Eccles : Sonata para contrabajo y Piano..
- Dubois Histoires de contrebasse
- Nocturno Tchaikovsky contrabajo y piano
- Rachmaninoff Vocalise.
- Schumann Fantasy pieces op.73 contrabajo (ed.Bernat)
- Waiting (tango) Dou para Contrabajo y Viola
- Three Pieces Faure Kreisler Monti Contrabajo (ed.Bradetich)

- Vivaldi six sonatas for double bass and piano(Drew) solo contrabass.
- Bottesini Gran Duo No.2.
- Van Goens Scherzo for contrabass contrabasso solo.
- Dillmann Sechs Bagatellen fur 2 Kontrabasse.
- Claude Debussy Bear Soir. Arr. A. Martin
- Hindemith Sonata Kontrabass und Klavier (1949).Contrabbasso solo
- Mahler: Sinfonía No.1 en Re mayor, tercer movimiento.
- Prokofiev: Romance, de: El Teniente Kijé.

1.4 EL CONTRABAJO EN EL ECUADOR.

El contrabajo en el Ecuador tuvo un desarrollo tardío, desde la creación del Conservatorio Nacional de Música. Esta falta de afinidad para este instrumento fue por la falta de interés en la música clásica y por maestros que impartieran la asignatura de este instrumento en el Conservatorio Nacional de Música de Quito.

En la segunda apertura del Conservatorio Nacional de Música en Quito, fue donde se ofreció la asignatura de contrabajo. Carlos Bonilla Chávez (compositor, contrabajista y guitarrista) fue el maestro de la primera generación de contrabajistas en Quito, y fue quien pudo establecer una clase estable de este instrumento; sin embargo, pocos fueron los estudiantes que permanecieron en su clase, después su hijo René Bonilla, fue el que tomó la cátedra de contrabajo en el Conservatorio Nacional de Música.

El Conservatorio Nacional de Música tomó un rumbo de excelencia musical durante la gestión de Luis H. Salgado. Fue en este período, donde René Bonilla formó la segunda generación de contrabajistas de los cuales se destacan nombres como: Patricio Baca, Adolfo Cilio, Enrique Sánchez, Felipe Montenegro.

Las dos generaciones anteriores tuvieron un formación netamente orquestal, estudios, escales y partes de orquestas fueron el tema de estudio durante todos estos años. La tercera generación de contrabajistas se desarrolla en un ambiente global con la

visita de contrabajistas extranjeros que dictan cursos y recitales y por la influencia del sistema musical de Venezuela. La tercera generación de contrabajistas está a cargo de Patricio Baca, que con su gestión, desarrolla el espectro interpretativo del instrumento, incluyendo repertorio solístico que consta en el pensúm de estudios. Es en esta generación donde el repertorio solístico del contrabajo toma presencia en el Ecuador.

Dentro de este grupo de estudiantes que ingresan al Conservatorio Nacional de Música de Quito, podemos mencionar al ibarreño Jaime Pupiales, Edwin Panchi, Carlos Ortega, Christian Toasa, Mónica Sánchez, Doris Romero, Cristóbal Herrera, Juan Carlos Panchi.

Con la nueva reforma curricular del Conservatorio se promociona el nivel tecnológico en el área de contrabajo, y el 30 de julio del 2001 se presenta el concierto de grado práctico del nivel tecnológico en la iglesia de Zámiza con el concierto de K.D.V. Dittersdorf para orquesta y contrabajo, interpretado por el estudiante Jaime Pupiales y la orquesta del Conservatorio Nacional de Música de Quito con la dirección del maestro Luciano Carrera. Paralelamente se presenta el programa del grado práctico previo a la obtención del título de tecnólogo en música especialidad contrabajo del estudiante Edwin Panchi con el siguiente programa²¹:

PROGRAMA DE CONTRABAJO.

J.S.Bach	Bourrée I and II
K.D.V. Dittersdorf	Concierto en Mi mayor
	Allegro Moderato
	Adagio
	Allegro
H. Eccles	Sonata

²¹ Conservatorio Nacional de Música. Programa de recital de grado. Quito. 2001.

	Largo
	Allegro con spirito
A.Capuzzi	Concierto en Fa Mayor
	Andante Cantabile
G. Marie	La Cinquantaine
Edwin Panchi	Lejanías ritmo Danzante.

El interés por el desarrollo y difusión del instrumento fue mayor a partir de la serie de actividades realizadas en el área de contrabajo motivados por el profesor Patricio Baca Aguilera docente del CNM.

Cabe mencionar que, por el año de 1998, se les invitó a formar parte de la Orquesta Juvenil del Ecuador FOSJE, y algunos de estudiantes fueron miembros de esta orquesta y otros todavía son parte de la orquesta Filarmónica del Ecuador. Este fue el espacio que despertó a los estudiantes a elegir como una opción al contrabajo como objeto de estudio. El Conservatorio Nacional de Música ha sido el lugar donde produce la mayor parte de instrumentistas para las Orquestas Sinfónicas.

En la actualidad podemos encontrar que existen centros de formación musical en la que promocionar el contrabajo como una alternativa de estudio, debido a la influencia obtenida en Conservatorio Nacional, se puede mencionar a los centros particulares como la Filarmónica del Ecuador (FOSJE), Franz Liszt, Mozart, Antonio Vivaldi, y a nivel superior podemos mencionar la Universidad San Francisco que promociona el contrabajo dentro de la música contemporánea (uso del pizzicato).

Esta difusión tardía del repertorio contrabajístico universal con respecto a países vecinos, no despertó la iniciativa, en nuestros compositores, a crear obras para este instrumento, por lo que no hay las composiciones ecuatorianas para el contrabajo. Las

adaptaciones de obras conocidas, son las primeras obras en ser interpretadas en el contrabajo en el Conservatorio Nacional de Música de Quito.

1.4.1 Música Ecuatoriana para Contrabajo.

La necesidad de incluir una obra ecuatoriana en el recital de grado técnico musical en el Conservatorio Nacional de Música fue la razón para ir adaptando obras populares ecuatorianas al registro y cualidades técnicas y sonoras del contrabajo. Anteriormente, el contrabajo participaba activamente como un instrumento de acompañamiento, así datan programas de mano de recitales de música realizados en el Conservatorio Nacional de Música donde el contrabajo realizaba el soporte armónico y rítmico.

Durante la tercera generación de contrabajistas, Patricio Baca fue el estudiante graduado en el nivel de Bachiller Técnico Musical, en donde se incluye la obra el “El Alma en los Labios,” como la obra adaptada para el recital. Este recital se realizó en el año 1998 con la pianista Ligia Mendoza. A continuación se expone el repertorio adaptado para el contrabajo por los alumnos graduados de la clase del Profesor Patricio Baca.

Estudiante	Obra	Arreglo	Grado Práctico
Jaime Pupiales.	Pasional	Transcripción de piano	1998
Edwin Panchi.	Toro Barroso	Transcripción de audio	1998
Cristóbal Herrera.	Reír Llorando	Transcripción piano	2004
Juan Carlos Panchi.	Nostalgia	Original para Clarinete	2001

1.4.2 Situación Actual del Repertorio

Es muy fácil apreciar que todas las adaptaciones hechas para los recitales de graduación pueden o no existir en la librería personal de los antes mencionados bachilleres técnicos. Es importante que una biblioteca tenga un archivo compilado de partituras de música ecuatoriana para contrabajo, para que los músicos, compositores, historiadores y público amante de la música y de este instrumento puedan tener un

archivo base para futuras investigaciones y/o creaciones musicales para el contrabajo. Físicamente, en la biblioteca del Conservatorio Nacional de Música no existen partituras con adaptaciones y/o creaciones para contrabajo. La biblioteca particular del Profesor Patricio Baca es la única fuente de partituras de este tipo, pero estas partituras están en manuscritas y algunas de ellas son ilegibles.

1.4.2.1 Adaptaciones

Las adaptaciones para contrabajo de música ecuatoriana son tomadas de las versiones originales de composiciones para piano, violín y canto. Las obras populares ecuatorianas que han sido adaptadas son: los pasillos “El Alma en los labios,” “Reír Llorando,” “Romance de mi Destino.”

Las primeras adaptaciones de obras ecuatorianas fueron ejecutadas en la tesitura grave del contrabajo. Se adaptaban las obras hasta la cuarta posición del contrabajo (Método Simanld). La melodía de estas obras fue transcrita una octava grave y escrita en clave de fa. Las tonalidades más comunes eran: la menor, re menor, do menor y sol menor. Posteriormente, con el desarrollo técnico de los estudiantes, se ejecutaban obras en posición de capotastro (dedo pulgar en 1ra posición, tesitura aguda) que brindaba un espectro más amplio al de las primeras adaptaciones. Las melodías eran interpretadas usando la tesitura grave, media y aguda del instrumento. Todo esto conllevó a que la transcripción de estas obras usará diferentes claves (fa, do en tercera línea y clave sol).

La mayor parte de las melodías interpretadas tenían el mismo acompañamiento de piano, y en otros casos, la melodía era doblada por la mano derecha del piano. En la totalidad de las obras ejecutadas, no existió una variación o arreglo de la parte de piano.

1.4.2.2. Obras Originales

La poca difusión y la falta de intérpretes virtuosos del contrabajo, hizo que muy pocos compositores se interesaran en crear obras para este instrumento. En la década de 1990, con la visita de varios maestros de contrabajo a Quito, se empieza a estudiar el repertorio universal del contrabajo. Este desarrollo despierta la inquietud de los alumnos

de contrabajo del Conservatorio Nacional de Música, y se empiezan a crear arreglos de obras populares y clásicas para la difusión de este instrumento. Sin embargo, no se logran crear obras ecuatorianas para este instrumento.

De las obras de compositores ecuatorianos que se encuentran para contrabajo podemos citar: a Eduardo Florencia con "Rapsodia para Contrabajo" y Piano en re; estrenada por Eduardo Florencia en el Piano, y Rodrigo Becerra en el contrabajo. Juan Esteban Valdano, cosmos; estrenada por Patricio Baca. Juan Carlos Panchi con "Bella Tú" (duo para violín y Contrabajo, estrenado en la Universidad de Wyoming USA por Antonio Camacho en el violín (México) y Marty Camino en el contrabajo (USA), obras que han sido ejecutadas en salas de concierto. Existen otras obras que han sido creadas y constan en la librería personal de contrabajistas. De todas estas obras en mención, todas tienen un desarrollo musical clásico académico, de las tres obras en mención, "Bella Tú" es la única obra que tiene raíces y motivos ecuatorianos.

CAPÍTULO II

2.2 SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE REPERTORIO

2.2.1 Obra: “Puñales”

Es una composición de Ulpiano Benítez, nace en Otavalo en 1872 y muere, el 30 de marzo de 1968, a la edad de 96 años. Ulpiano Benítez fue compositor, también tocaba la guitarra y la flauta.

La obra “Puñales” está escrita en ritmo de yaraví, que es una danza que tiene un carácter triste con sentimiento melancólico. El yaraví es un ritmo que ha sobrevivido mucho antes de la colonia.

A continuación se describe la obra “Puñales” en su aspecto técnico musical. Está en compás de 6/8 su forma general consta de una parte lenta y una parte rápida. La estructura melódica de obra tiene una extensión amplia de intervalos. La forma musical es A-B-A,' (parte lenta) y A-B (parte rápida). El yaraví en su forma original expresaba un lamento, era cantado por los indígenas durante la dominación española. Fue un ritmo para expresión de lo que vivían a diario. El propósito de la sección lenta del yaraví representa el lamento que ellos sentían, la parte rápida tenía el propósito de ser bailada

2.2.1.1 Descripción Técnico Musical

La obra de Ulpiano Benitez tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada en el contrabajo con mucha facilidad. Esta composición fue grabada por el dúo Benítez Ortiz a fines de 1939. La forma popular de esta canción tiene un estribillo, luego la forma A, B, A (parte lenta) (A-B parte rápida). La tonalidad de este yaraví es re menor. La línea melódica de esta obra tiene una estructura pentatónica. Armónicamente usa el VI grado de la escala de d menor (Bb). Esta obra está concebida en frases de seis compases. La letra de “Puñales” expresa el carácter de lamento y principalmente describe el sentimiento melancólico de los ecuatorianos. En el texto de la letra podemos notar la tristeza y el lamento de una persona expresada en este ritmo.

Letra

Mi vida es cual hoja seca
Que va rodando por el mundo
Que va rodando por el mundo
No tiene ningún consuelo
No tiene ningún halago
Por eso cuando me quejo
Mi alma padece cantando
Mi alma se alegra llorando

Estructura Armónica de “Puñales” está en la tonalidad de re menor.

Estribillo	i (d)
Sección A	VI (Bb)-III (F)-V (A7)-i(d)-III(F)-V(A)-i(d)
Sección B	III (F)
Sección A'	VI (Bb)-III (F)-V7 (A7)- i (d)
Sección C	i (d)-III (F)-V (A7)- i(d)
Sección D	VI (Bb)- III (F)-VI(Bb)-III(F)-V(A7)-i (d)

2.2.1.2 Justificación de la adaptación

El arreglo de la obra “Puñales” se realizó en la tonalidad de re menor es muy idiomática para la estructura del contrabajo. Esta tonalidad permite que muchos pasajes de esta melodía se interpreten en la misma posición, y el uso de armónicos ayuda a la afinación de saltos que hay en el arreglo

2.2.2 Obra: “Lejanías”

El autor de “Lejanías” es Edwin Panchi contrabajista de la provincia de Cotopaxi se desarrolla dentro de un entorno musical; pertenece a la segunda generación de artistas de su familia.

La obra “Lejanías” está escrita en ritmo de danzante. Hay que hacer una diferenciación clara al hablar de este ritmo que también acoge a los personajes que lo bailan.

A continuación se describe la obra “Lejanías” en su aspecto técnico musical esta en compás de 6/8. Su forma general consta con una introducción de 4 compases, un estribillo de 4 compases, primera parte, estribillo, una segunda parte. La estructura melódica de obra se basa sobre escala pentatónica. La forma musical de “Lejanías” mantiene la estructura tradicional A-B-A.

La obra fue escrita para el recital de graduación del nivel tecnológico en el área de contrabajo en el Conservatorio Nacional de Música Quito en el año 2000, al escuchar la obra se puede percibir el aire andino de nuestra serranía.

2.2.2.1 Descripción Técnico Musical

El danzante “Lejanías” es una obra que tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada con facilidad en el contrabajo. Esta composición fue una inspiración en una hora de clase. La forma popular de esta canción tiene una introducción, estribillo, luego la forma A, B, A. La tonalidad de este danzante esta re menor. La línea melódica de esta obra tiene una estructura pentatónica. Armónicamente se desarrolla con algunos acordes alterados, tiene estructura en frases de cuatro compases. La obra está escrita para contrabajo y expresa el lamento, la lejanía, un sentimiento melancólico del compositor.

Estructura Armónica

Introducción	i (d)
Estribillo	i (d) – v (A7)
Parte A	iii (F)-v (A7)-i (d)-iii (F)-v (A)-i (d)
Estribillo	i (d) – v (A7)
Parte B	vi (Bb)-iii (F)-v7 (A7) - i (d)
Parte A	i (d)-iii (F)-v (A7) – i (d)

2.2.2.2 Justificación de la adaptación

El arreglo de la obra “Lejanías” fue escrita en su tonalidad original sol menor para solo de contrabajo y piano, para el recital de graduación del nivel tecnológico en el CNM, pero para el proyecto de grado se realizó para un cuarteto de contrabajos escrita en la tonalidad de re menor, porque permite interpretar con facilidad todos los pasajes de esta melodía.

2.2.3 Obra: “Ojos Azules”

El autor de esta obra es el compositor y cantante Rubén Uquillas. Nace en Quito el 15 de febrero de 1904 y muere en Venezuela un 28 de diciembre de 1976. Siguió cursos en la academia de Declaración y Teatro Nacional de Quito, así como también en el Orfeón Quito, allá por el año de 1919. Al año siguiente llegó a Quito la Compañía Saullo de Zarzuelas y operetas en la cual Uquillas realizó sus primeros estrenos como actor y cantante. Con la lírica Colombo-Ecuatoriana, efectuó giras por Colombia y Centroamérica. Entre 1922- 1924 Uquillas se radicó en la ciudad de Riobamba, en donde realizó presentaciones en la Estación del Prado. Viajó a Venezuela y allí se estableció desde el año de 1935. En ese país, junto con su hermano Plutarco y su amigo Carlos Izurieta, formó una agrupación que hizo numerosas presentaciones.

La obra “Ojos Azules” está escrita en ritmo de tonada. Ritmo musical muy alegre, interpretado con banda, típico en todas las festividades de los pueblos indígenas y mestizos.

A continuación se describe la obra “Ojos azules” en su aspecto técnico musical esta en compás de 6/8. Su forma general consta con un estribillo y dos temas. La forma musical de la obra es A-B-A.

La tonada es un baile y música de los mestizos, parece tener derivación de la mixtura de ritmos indígenas andinos de remoto origen.

2.2.3.1 Descripción Técnico Musical

La tonada es una obra que tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada con facilidad en el contrabajo. Esta composición está inspirada a la mujer de nuestra tierra. La forma popular de esta canción tiene una, estribillo de cuatro compases, su estructura métrica de cada frase es de cuatro compases, tiene dos temas la forma es A, B, A. La tonalidad de este danzante está re menor. La línea melódica presenta con intervalos simples manteniendo un equilibrio en su estructura. Armónicamente se desarrolla sobre un círculo armónico que se mantiene en toda la obra, usa acordes alterados para enriquecer su armonía.

La obra posee texto en la se menciona los hermosos ojos de una mujer en los que se inspiró el compositor

Letra

/Ojos Azules color de cielo
tiene esta guambra para mirar/.
/Qué valor que conciencia
tiene esta guambra para olvidar/.
/Y aunque me maten a palos ya,
estoy resuelto a cualquier dolor/.
/Que valor que conciencia
tiene esta guambra para olvidar/.

/Labios rosados color de grana
tiene esta guambra para besar/.
/Qué boquita tan sabrosa
Tiene esta guambra para besar/.

/Y aunque me maten a palos ya,
estoy resuelto a cualquier dolor/.
/Que valor que conciencia
tiene esta guambra para olvidar/.

Estructura armónica.

Estribillo	vi(Bb) – iii (F)- v7 (A7)- i (d)
------------	-------------------------------------

Parte A	i (d)-III (F)-V (A7)- i(d)
---------	----------------------------

Parte B	VI (Bb)- III(F)-V(A7)-i (d).
---------	------------------------------

2.2.3.2 Justificación de la adaptación

El arreglo de la obra “Ojos Azules” está escrita para cuatros contrabajos en tonalidad de re menor su melodía tiene intervalos simples lo que ayuda a interpretar con facilidad los pasajes de esta canción y su timbre permite proyectar el sonido con naturalidad.

2.2.4 Obra: “Buenaventura”

La obra “Buenaventura” está escrita en ritmo de sanjuanito el compositor es Edwin Panchi, autor de las obras “Lejanías” y el danzante “Amanecer”.

A continuación se describe la obra “Buenaventura” en su aspecto técnico musical, está en compás de 2/4. Su forma general consta con un estribillo de ocho compases, primera parte, estribillo, una segunda parte. La estructura melódica está hecha sobre la extensión de intervalos simples, lo que permite que sea fácil memorizar al escuchar su melodía y diferenciar sus temas principales. La forma musical de “Buenaventura” mantiene la estructura tradicional A-B-A.

La obra que fue escrita como parte de un trabajo de armonía en clases con el maestro Gerardo Guevara Viteri en el CNM. Al escuchar la obra se puede percibir el aire andino de nuestra serranía y sentimiento del compositor, describe el entorno en cual se desarrolló, y el nombre de la obra está dedicado a su patrono el Dr. San Buenaventura. Fiesta que se celebra el 14 de julio de cada año en la parroquia de San

Buenaventura. Allí forman doce barrios y cada barrio presenta su comparsa que acompañan a los personajes (Mama Negra, Estrella del Ángel, Capitán, Abanderado, Rey Moro) que engalanan esta fiesta. Todas estas manifestaciones culturales de danza y música son amenizadas por las bandas de música de la provincia los que interpretan los ritmos ecuatorianos.

2.2.4.1 Descripción Técnico Musical

Compuesta y dedicada a la ciudad natal del autor de la obra que fue creada para un grupo pequeño de cámara compuesta de una flauta traversa, clarinete Bb, piano y contrabajo, con duración aproximada de 3 minutos. Esta composición aglutina una variedad característica del repertorio musical ecuatoriano en especial de la serranía. Es un sanjuanito académico contemporáneo, en su instrumentación original se puede identificar los timbres de los instrumentos.

Las frases de la obra se dan cada ocho compases. Utiliza algunos recursos técnicos como un contrapunto muy ligero, que permite una estructura general diferente al ritmo típico de sanjuanito.

La transcripción para contrabajos se realizó en la tonalidad de re menor por la facilidad técnica de ejecución y debido al timbre propio del instrumento.

Estructura armónica.

Estribillo	i (Am)
Parte A	III (F) - V (A7) - i (d)
	II (Bb) - i (Am) - V (A) - i (d)
	VI (Bb) - III (F)
	III (F) - V (A7) - I (d)
Parte B	VI (Bb) - III (F)-V(A7)-i (d)

2.2.4.2 Justificación de la adaptación

El arreglo de la obra “Buenaventura” se lo realiza en la tonalidad de re menor está diseñada para tesitura del contrabajo. Esta tonalidad permite que muchos pasajes de esta melodía se interpreten en la misma posición, y con el uso armónico ayuda a la afinación de la melodía.

2.2.5 Obra: “Capariche”

Fue acreditado al compositor Sixto María Durán Cárdenas (1875- 1947). No se ha encontrado el original entre sus obras de este compositor. Era una pieza instrumental; sin embargo, hacia fines de los años noventa se le impuso un texto.

El término capariche (barredor de calles) se usaba para designar a quienes se encargaban de la limpieza de las calles de la ciudad. Eran los indígenas de Zámboza, quienes con sus escobas fabricadas de ramas de arbustos y su carretilla recorrían las calles de Quito, realizando esa tarea.

El compositor se desempeñó en un entorno musical ya que su madre Emperatriz Cárdenas ejecutaba el arpa y órgano, y fue quien le incentivó su inclinación al mundo musical, consiguiendo que desde niño desarrolle una íntima relación con el arte.

2.2.5.1 Descripción Técnico Musical

La pieza musical está dedicada a un grupo de personas que han demostrado un gran esfuerzo para cumplir su tarea diaria como es la limpieza de las calles de Quito. Tiene una disposición melódica y armónica con tres diferenciados temas que puede ser interpretada por el ensamble de contrabajos, su registro permite al ejecutante realizar un gran desarrollo técnico. La forma popular de esta canción tiene un estribillo de ocho compases, tiene tres temas su ritmo es aire típico está escrita en re menor. La línea melódica de la pieza se desarrolla con una amplia combinación de intervalos simples manteniendo un equilibrio en su estructura. Armónicamente se desarrolla sobre un círculo armónico que se mantiene en toda la obra, buscando enriquecer su melodía con la utilización de acordes alterados y jugando con la dinámica.

Estructura armónica.

Estribillo	v (a)
Parte A	III (F) i (d) v(a)
Parte B	VI (Bb) III (F) - III (F) i (d) v (a)
Parte C	V (A) i(d) – VI(Bb) III(F) – III(F) i(d) v(a)

2.2.5.2 Justificación de la adaptación

El arreglo de la obra “Capariche” se lo realiza en la tonalidad de re menor porque permite con facilidad la ejecución de la melodía, su tonalidad ayuda mucho por no tener alteraciones que dificulte la interpretación. Esta tonalidad permite que todos los pasajes de esta melodía se interpreten en la misma posición, y también el uso armónico posibilita la afinación perfecta.

2.2.6. Obra: “Amanecer”

El autor de la obra “Amanecer” es Edwin Panchi. La obra “Amanecer” está escrita en ritmo de albazo para cuatro contrabajos, este ritmo está constituido por células rítmicas trocaicas, es decir una figura de valor largo y otra corta. La melodía se basa esencialmente en la pentafonía anhemitónica, así como los variados estribillos instrumentales que sirve de enlace entre sus partes.

A continuación se describe la obra en su aspecto técnico musical, está en compás de 6/8. Su forma general consta de un estribillo de cuatros compases que empieza con un tuti, primera parte, estribillo, una segunda parte. La estructura melódica de “Amanecer” está realizada sobre una base de intervalos que permite diferenciar con facilidad sus temas. La forma musical mantiene la estructura tradicional A-B-A.

2.2.6.1 Descripción Técnico Musical

Compuesta para incrementar el repertorio de música ecuatoriana escrita especialmente para un ensamble de contrabajos, debido a la falta de material necesario para el conocimiento y desarrollo técnico musical de los contrabajista de los centros especializados de música

Las frases de la obra se dan cada ocho compases alternando con la introducción, y está formada por un círculo armónico primero grado mayor, cuarto grado mayor, primero grado menor, quinto grado (dominante) y resuelve al primer grado menor, produciéndose una cadencia perfecta. En tanto a sus motivos temáticos se transcurre cada ocho compases. Además el compositor utiliza algunos recursos técnicos como un contrapunto muy ligero, y cambios de planos sonoros por la aplicación de la dinámica que permite una estructura general diferente al ritmo típico del albazo.

La transcripción para contrabajos se realizó en la tonalidad de do menor.

Estructura armónica

Estribillo	i (c) –IV (F) – iv(f) – i (c) – V(G)
Parte A	VI (Ab)-III (Eb)- V(G) – i (c)
Parte B	i (c)-iv(f)-II(D)-V (G) –III (E) –VI(A)
	VI (Ab)-III (Eb)- V(G) – i (c)

2.2.6.2 Justificación para la adaptación

El arreglo de la obra “Amanecer” se realiza en la tonalidad de do menor porque permite conocer todas las posiciones necesarias para la interpretación adecuada de la obra, escrita exclusiva para los estudiantes de contrabajo. Esta tonalidad permite

que los pasajes de esta melodía se interpreten con dificultad en algunos sitios de esta obra, brindando al ejecutante a demostrar todo su conocimiento que posee en la extensión del instrumento, también lograr una afinación adecuada, para la interpretación de la misma.

El arreglo de la obra “Amanecer” está inspirado en un día donde el sol es parte de un despertar diario. Se realiza en la tonalidad de do menor porque permite conocer otras posiciones necesarias del instrumento, su tonalidad ayuda mucho al crecimiento del instrumentista por tener alteraciones propias y transitorias. Esta tonalidad permite que muchos pasajes de esta melodía, se interpreten en diferentes posiciones. Otro recurso que el ejecutante debe manejar son los diferentes golpes arcos, que permite desarrollar serie de ejercicios acordes a la obra.

2.2.7. Obra: “Huashca de Corales”

El autor es Gonzalo de Veintimilla Trujillo; nace en Quito en 1914. El compositor es reconocido por composiciones de música popular fue parte de un grupo destacado de un conjunto instrumental de guitarras,” Los Nativos Andinos”, lo compartió esta experiencia con Marco Tulio Hidrobo, Carlos Carrillo y Bolívar Ortiz. Se especializó en grabaciones discográficas como técnico de sonido; trabajo en la Radio La Voz de la Democracia y en la Voz de los Andes, esto se realizó en los años cuarenta, las mismas que fueron grabadas en discos de pizarra.

Se considera que el sanjuanito “Huashca de Corales” es de origen tradicional, el compositor hizo algunas adaptaciones a la obra que fue registrado en el país por los franceses Raúl y Margarita D’Harcourt aproximadamente en el año de 1924.

2.2.7.1 Descripción Técnico Musical.

“Huashca de Corales” es una obra que tiene una disposición armónica y melódica tradicional la particularidad de esta pieza es que tiene un tema con dos frases de cuatro compases cada uno, puede ser interpretada en el contrabajo con mucha facilidad. La forma popular de esta canción es simple contiene un estribillo y el tema, los grados

usados son el primer grado que es mi menor, pero empieza en el quinto grado menor, es decir, si menor considerándose como el primer grado, enlaza con el tercer grado, el quinto que es la dominante si mayor con séptima, luego a un segundo grado bajado que es do mayor y resuelve en si menor. En el texto de la letra podemos encontrar una experiencia de muchas que pasan en vida real en diferentes extractos de nuestra sociedad. Esta declaración de amor se supone que fue un hecho de nuestro sector indígena y su texto es una transcripción oral de este hecho sucedido.

Letra

- A /¡Ay! Ñuca en la plaza
 mi chicha vendiendo;/
 /longo ca' queriendo/
 conmigo casar.
- A /Ay! Longo de los diablos
 no me has de engañar;/
 /porque a mama ñiña/
 me dir avisar.
- B /Ay! No es así longuita,
 No es así mi amor/
 porque casarando:
 huashca de corales,
 anacu bordado
 camisa de seda,
 toditu he de dar.
- A /Ay longo de los diablos,
 No me has de engañar/
 /porque casarando/
 poñete has de dar
- B /Ay! No es así longuita,
 Casemos nomás/
 porque casarando:
 nagua de encajía

zapato de sogá,
mochita con lengua
toditu he de dar.

A / Si es así longuito
Casemos nomás/
/ onde el señor cura/
vamos a casar.

Estructura armónica.

Estribillo i(b)

Tema A III(G) - V(B7) –i (e) – II(C) - i(b)

2.2.7.2 Justificación para la adaptación.

El arreglo del Sanjuanito “Huashca de Corales” fue escrita en la tonalidad de mi menor eso indica su partitura original, pero no empieza en mi menor si no en si menor que se le puede considerar como un quinto grado, pero menor.

La estructura de la obra original le da variedad en el texto que va alternando con la estrofa A y la estrofa B con sus respectivas repeticiones, para el arreglo del ensamble de contrabajos se considera este aspecto y se da variación mediante un contraste armónico y la dinámica con la que se manifiesta en el arreglo. Esta tonalidad permite que muchos pasajes de esta melodía se interpreten en la misma posición, y también el uso armónico posibilita la afinación de saltos que hay en el arreglo

2.2.8 Obra: “Danzante de mi pueblo”

El autor de Danzante de mi pueblo es Willams Panchi. Nace en la provincia de Cotopaxi 1964. Compositor y pianista empieza la música bajo la tutela de su padre Roberto Panchi Martinez.

Entre los premios que ha obtenido con sus obras podemos mencionar algunas: Primero y segundo premio en el concurso de composición Luis Alberto Valencia del Municipio de Quito 1987; primer premio en el concurso de académica Sixto María Durán y el segundo premio en el de música popular Luis Alberto Valencia 1989; primer premio en el concurso de Música y texto organizado por la escuela de Música de la Universidad de Indiana 1994.

Se ha desempeñado como docente de materias teóricas superiores en el Conservatorio Nacional de Música de Quito.

A continuación se describe la obra “Danzante de mi pueblo” en su aspecto técnico musical. Esta composición en compás de 6/8. En su forma general consta con una introducción de 4 compases, un estribillo de 4 compases, primera parte, estribillo, una segunda parte. La estructura melódica de obra tiene una aplicación moderada de intervalos. La forma musical del Danzante de mi pueblo mantiene la estructura tradicional A-B-A.

La composición fue escrita en una tarde de inspiración del compositor añorando a su gente de su tierra natal, sus tradiciones y fue dedicado a los danzantes de Pujili que siempre festejan el Corpus Cristi con el personaje principal el danzante fue escrita en el, año 2010

2.2.8.1 Descripción Técnico Musical

“Danzante de mi pueblo” es una obra que tiene una disposición armónica y melódica que puede ser interpretada con facilidad en el contrabajo. Esta composición fue creada el 2010. La forma popular de esta canción tiene una introducción, estribillo, luego la forma A, B, A. La tonalidad de este danzante está re menor. La línea melódica de esta obra tiene una estructura pentatónica. El círculo armónico escrito es sobre la base tradicional con ligeros cambios superficiales.

La obra es escrita para contrabajo expresa la alegría de un día de fiesta que realizan estos personajes que son los danzantes. En su vestimenta se puede observar el

colorido y alegría que expresa su danza con un pulso del ritmo propio de la serranía ecuatoriana.

Estructura armónica.

Introducción	i (d)
Estribillo	i (d) – VI (Bb)
Parte A	i (d)- III(F)-VI(Bb)-III(F)-II(E)- III(F)- V(A7) – i(d)
Estribillo	i (d) – VI (Bb)
Parte B	I (D)- iv (g)- VI (Bb) - II(E) – III(F)
Parte A	i (d)- III(F)-VI(Bb)-III(F) II(E)- III(F)- V(A7) – i(d)

2.2.8.2 Justificación de la adaptación

El arreglo de la obra “Danzante de mi pueblo” fue escrita en su tonalidad original re menor piano, pero se utiliza la melodía de esta pieza para realizar el arreglo para un ensamble de contrabajos, además para completar un proyecto de elaboración de material didáctico para la enseñanza del instrumento y fomentar a las bibliotecas de los centros especializados de música de Quito. Se realiza una selección de piezas musicales con elementos de ritmos ecuatorianos para este ensamble en la tonalidad de mi menor, tonalidad permite diferenciar la melodía con facilidad por el registro agudo en el que se sigue interpretando, también facilita el uso armónicos para afianzar la afinación.

CAPITULO III

3.2.1 Obra: Puñales

Puñales
Yaraví

Ulpiano Benítez
Edwin Panchi

Score

Lento

Double Bass 1

Double Bass 2

Double Bass 3

Double Bass 4

5

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

mf

tr

mp

tr

mf

f

pizz.

mf

pizz.

f

f

f

pizz.

arco

10

arco

D.B. 1

D.B. 2

pizz.

arco

pizz.

mf

mf

mf

arco

mf

15

D.B. 1

D.B. 2

pizz.

mf

mf

pizz.

mf

mf

D.B. 3

D.B. 4

Detailed description of the musical score: The score is for four double basses (D.B. 1-4) in 2/4 time, key of B-flat major. Measures 10-15 show various rhythmic patterns and articulations. Measure 10 starts with a 10-measure rest for D.B. 1. Measures 11-15 include dynamic markings (mf, arco, pizz.) and articulations (accents, slurs). Measure 15 ends with a repeat sign and a final measure rest for D.B. 1.

20 *pizz.*

D.B. 1 *mf* *p*

D.B. 2 *mf* *p*

D.B. 3 *pizz.*

D.B. 4 *mf* *p*

25 *arco* *mf* *arco* *mf* *arco* *mf* *arco* *mf*

30

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

1.

2.

f

f

f

f

34

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

f

f

mf

mf

mf

mf

Detailed description: The image shows a musical score for four double basses (D.B. 1-4) in the key of B-flat major (two flats). The tempo is Allegro. The score is divided into two systems. The first system covers measures 30 to 33, and the second system covers measures 34 to 37. In measure 30, there is a rehearsal mark '30'. The first ending (measures 30-33) is marked with a forte (f) dynamic. The second ending (measures 34-37) is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The dynamics change from f to mf between the first and second endings.

38

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

f

f

f

f

43

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

Detailed description: The image shows a musical score for four double basses, labeled D.B. 1 through D.B. 4. The music is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The first system starts at measure 38. D.B. 1 and 2 play chords and moving lines in the treble clef. D.B. 3 and 4 play moving lines in the bass clef. A double bar line with repeat dots appears at the end of measure 40. The second system starts at measure 43 and includes first and second endings for each part. The first ending leads back to the beginning of the system, while the second ending concludes the phrase. Dynamics include forte (f) in measures 39, 41, 42, and 44.

Double Bass 1

Puñales

Yaraví

Ulpiano Benítez
Edwin Panchi

Lento

7 *pizz.* *mf* *arco* *f*

14 *pizz.*

21 *mf* *p* *arco* *mf*

28 *f* *f* **Allegro**

34 *f* *f* *mf*

40 1. 2.

©Vivaldi School 2011

Puñales

Double Bass 2

Yaraví

Ulpiano Benítez
Edwin Panchi

tr

mp

f

7

pizz.

13

pizz.

mf

19

mf

mf

p

25

arco

mf

31

1.

2.

f

37

mf

f

43

1.

2.

©Vivaldi School 2011

Puñales

Double Bass 3

Yaraví

Ulpiano Benítez
Edwin Panchi

8 *tr* *mp* *f*

8 *pizz.* *arco* *pizz.* *mf*

15 *pizz.* *mf* *mf*

21 *arco* *mf*

28 *f*

35 *mf* *f*

42 1. 2.

Double Bass 4

Puñales

Yaraví

Ulpiano Benítez
Edwin Panchi

7 *mf* *f*

14

21 *pizz.* *arco* *mf* *mf* *mf*

26 *arco* *mf*

31 1. 2. *f*

36 *mf* *f*

42 1. 2.

©Vivaldi School 2011

3.2.2 Obra: Lejanías

Lejanías
Danzante

Edwin Panchi
Edwin panchi

Score

lento

Double Bass 1

Double Bass 2

Double Bass 3

Double Bass 4

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

13

1.

2.

p

mf

pizz.

Con legno

p

mf

f

mf

p

arco

mf

arco

mf

19

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

p

mf

mf

p

pizz.

p

pizz.

p

25

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

1.

2.

f

mf

arco

mf

pizz.

f

31

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

1.

2.

mf

arco

36

1. 2.

D.B. 1 *mf*

D.B. 2 *mf*

D.B. 3 *mf*

D.B. 4 *mf*

42

D.B. 1 *mf*

D.B. 2 *p*

D.B. 3 *pizz. p*

D.B. 4 *pizz. p*

48

1. 2.

D.B. 1 *f*

D.B. 2 *mf*

D.B. 3 *arco*

D.B. 4 *f*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Lejanías' on page 3. It features four double bass staves, labeled D.B. 1 through D.B. 4. The score is divided into three systems. The first system (measures 36-41) includes first and second endings for all staves, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 42-47) shows a change in dynamics: D.B. 1 remains *mf*, while D.B. 2, 3, and 4 move to piano (*p*). D.B. 3 and 4 are marked *pizz.* (pizzicato). The third system (measures 48-49) features a first ending for all staves and a second ending for D.B. 1 and 2, which are marked *f* (forte). D.B. 3 is marked *arco* (arco) and D.B. 4 is marked *f*.

53

1. 2.

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

arco

58

1. 2.

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

f

f

f

63

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

mf

mf

mf

f

Lejanías

Double Bass 1

Danzante

Edwin Panchi

Edwin panchi

lento

7

13

19

25

31

37

43

p

mf

mf

f

mf

mf

f

mf

mf

©Copyright 2011 Escoban Panchi
Music Publishing

49 *f*

54

59 *f*

64 *mf*

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four lines of music. The first line (measures 49-53) begins with a first ending bracket over measures 49-50, followed by a second ending bracket over measures 51-52. A forte (*f*) dynamic marking is placed below measure 51. The second line (measures 54-58) continues the melody. The third line (measures 59-63) also features a first and second ending bracket over measures 59-60 and 61-62 respectively, with a forte (*f*) dynamic marking below measure 59. The fourth line (measures 64-68) concludes the passage with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking below measure 64.

Double Bass 2

Lejanías

Danzante

Edwin Panchi

Edwin panchi

7 *p*

13 1. 2. *mf*

18 *p*

24 1. 2. *mf*

30 1. 2.

36 1. 2. *mf*

42 *p*

©Copyright 2011 Esteban Panchi
Music Publishing

48 1. 2. *mf*

54 1. 2.

59 1. 2. *f*

64 *mf*

The musical score is written on four staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff (measures 48-53) features a melodic line with a first ending (measures 49-50) and a second ending (measures 51-53) marked *mf*. The second staff (measures 54-58) continues the melody with a first ending (measures 55-56) and a second ending (measures 57-58). The third staff (measures 59-63) includes a first ending (measures 60-61) and a second ending (measures 62-63) marked *f*. The fourth staff (measures 64-68) concludes the piece with a melodic line marked *mf*.

Double Bass 3

Lejanías

Danzante

Edwin Panchi

Edwin panchi

The musical score is written for Double Bass 3 in 6/8 time. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The first staff (measures 1-6) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) instruction. The second staff (measures 7-12) features a first and second ending, with a *Con legno* instruction and a piano (*p*) dynamic. The third staff (measures 13-18) includes a first and second ending, an arco instruction, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth staff (measures 19-24) starts with a piano (*p*) dynamic, includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and ends with a pizzicato (*pizz.*) instruction. The fifth staff (measures 25-30) features a first and second ending, an arco instruction, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff (measures 31-35) continues the arco section. The seventh staff (measures 36-41) includes a first and second ending, an arco instruction, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eighth staff (measures 42-46) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, includes a pizzicato (*pizz.*) instruction, and ends with a piano (*p*) dynamic.

©Copyright 2011 Esteban Panchi
Music Publishing

2

Lejanías

48

1. 2. arco

54

59

64

mf

Detailed description: The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The first staff (measures 48-53) begins with a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'arco'. The second staff (measures 54-58) continues the melody. The third staff (measures 59-63) includes another first and second ending. The fourth staff (measures 64-68) concludes the piece with a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

Double Bass 4

Lejanías

Danzante

Edwin Panchi

Edwin panchi

7

1. 2.

mf

13

1. 2.

arco

mf

19

p

mf

pizz.

25

1. 2.

pizz.

f

31

1. 2.

arco

36

1. 2.

mf

42

pizz.

p

©Copyright 2011 Esteban Panchi
Music Publishing

2 Lejanías

48

1. 2.

f

54

1. 2. arco

59

1. 2.

f

64

f

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first staff (measures 48-53) features a melodic line with two first and second endings, marked with a forte (*f*) dynamic. The second staff (measures 54-58) continues the melody with a 'arco' (arco) marking above the staff. The third staff (measures 59-63) also has two first and second endings, marked with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff (measures 64-68) concludes the piece with a final melodic phrase, also marked with a forte (*f*) dynamic.

3.2.3 Obra: Ojos Azules

Score

Ojos Azules

Tonada

Rubén Uquillas
Edwin Panchi

Double Bass 1

Double Bass 2

Double Bass 3

5

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

10

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

mf

mf

pizz.

p

p

pizz.

mp

15

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

arco

mf

arco

mf

arco

mf

20

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

p

p

25

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

1.

2.

f

f

f

30

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

35

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

mf

pizz.

40

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

accel.

⁴⁵

D.B. 1 *arco* *f*

D.B. 2 *arco* *f*

D.B. 3 *arco* *f*

Double Bass 1

Ojos Azules

Tonada

Rubén Uquillas
Edwin Panchi

6/8

mf

6

pizz.

p

14

arco

mf

20

p

1. 2.

27

f

32

mf

38

pizz.

accel.

44

arco

f

Vivaldi School /Esteban

Double Bass 2

Ojos Azules

Tonada

Rubén Uquillas
Edwin Panchi

mf

6 *pizz.*

13 *p* *arco* *mf*

19 *p* 1.

26 2. *f*

32 *mf*

38 *pizz.*

44 *accel.* *arco* *f*

Vivaldi School /Esteban

Double Bass 3

Ojos Azules

Tonada

Rubén Uquillas
Edwin Panchi

7

pizz.

13

mp

mf

arco

20

1.

26

2.

f

32

38

pizz.

44

accel.

arco

f

Vivaldi School /Esteban

3.2.4 Obra: Buenaventura

Score

Buenaventura

(San Juanito)

Edwin Panchi

Adagio

Contrabajo 1

Contrabajo 2

Contrabajo 3

Contrabajo 4

Moderato

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

12

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

The musical score is written for four double basses. The 'Adagio' section (measures 1-5) is in 2/4 time and features a melodic line for Contrabajo 1 and a rhythmic accompaniment for the other three. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. The 'Moderato' section (measures 6-11) is also in 2/4 time and features a more active rhythmic pattern for all four instruments. Dynamics include *mf*, *f*, and *mp*. The score concludes at measure 12.

18

D.B. 1 *mf* *f* *f*

D.B. 2 *mp* *mf*

D.B. 3 *ff* *mp* *mf*

D.B. 4 *ff* *mp* *mf*

26

D.B. 1 *mf*

D.B. 2 *f* *mf*

D.B. 3 *f* *mf*

D.B. 4 *f* *mf*

35

D.B. 1 1. 2. *f*

D.B. 2 1. 2. *mp* *mf* *mp* *mf*

D.B. 3 1. 2. *mp* *mp* *mf*

D.B. 4 1. 2. *mp*

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Buenaventura'. It consists of three systems of staves, each with four parts labeled D.B. 1, D.B. 2, D.B. 3, and D.B. 4. The first system covers measures 18 to 25. D.B. 1 is in treble clef, D.B. 2 in treble clef, D.B. 3 in bass clef, and D.B. 4 in bass clef. The key signature has one flat. Dynamics include *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. The second system covers measures 26 to 34. It features a repeat sign at measure 30. Dynamics include *f* and *mf*. The third system covers measures 35 to 41, with a first ending bracket at measure 35 and a second ending bracket at measure 36. It includes a repeat sign at measure 38. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. The score ends at measure 48.

43

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

f *mp* *f* *mf*

49

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

mf *ff* *mf* *ff*

56

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

mf *f* *mp* *ff*

Buenaventura

Double Bass 1

San Juanito

Edwin Panchi

Edwin Panchi

mf

8

mf

16

mf

24

mf

32

mf

40

f

48

55

1.

2.

mf

©Vivaldi School 2011

Buenaventura

Double Bass 2

San Juanito

Edwin Panchi

Edwin Panchi

7

14

24

32

40

47

55

1. 2.

mf

mf

mf

p

mf

f

mf

©Vivaldi School 2011

Buenaventura

Double Bass 3

San Juanito

Edwin Panchi

Edwin Panchi

10

19

31

40

47

56

mf

mf

p

mf

mf

f

1.

2.

mf

©Vivaldi School 2011

Buenaventura

Double Bass 4

San Juanito

Edwin Panchi

Edwin Panchi

9

18

28

37

47

54

1.

2.

©Vivaldi School 2011

3.2.5 Obra: Capariche

Score

Capariche

Aire Típico

Sixto María Duran

Edwin Panchi

Moderato

Double Bass 1

Double Bass 2

Double Bass 3

Double Bass 4

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

12

The musical score is written for four double basses. The first system (measures 1-5) shows the initial entries of the four parts. Double Bass 1 and 2 play in the treble clef, while Double Bass 3 and 4 play in the bass clef. The key signature is one flat (Bb). The tempo is marked 'Moderato'. Dynamic markings include *mf*, *fp*, *f*, and *mp*. The second system (measures 6-11) continues the development of the parts, with a repeat sign at measure 8. The third system (measures 12-16) begins at measure 12, marked with a '12' above the staff. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

17

D.B. 1 *mf* *f* 1. 2. *mf*

D.B. 2 *mf* *f* 1. 2. *mf*

D.B. 3 *mf* *f* 1. 2. *mp*

D.B. 4 *mf* *f* 1. 2. *mp*

24

D.B. 1 *f*

D.B. 2 *f*

D.B. 3 *mf*

D.B. 4 *mf*

29

D.B. 1 *mf*

D.B. 2 *mf*

D.B. 3 *mp*

D.B. 4 *mp*

Detailed description: This is a musical score for four double basses (D.B. 1, 2, 3, 4) in a key of one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into three systems. The first system (measures 17-23) features a melody in the upper staves (D.B. 1 and 2) with dynamics *mf* and *f*, and a bass line in the lower staves (D.B. 3 and 4) with dynamics *mf* and *f*. The melody includes first and second endings. The second system (measures 24-28) continues the melody with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 29-33) features a melody in the upper staves with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a bass line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

35

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

mf

mp

p

41

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

f

mp

mf

47

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

ff

ff

ff

ff

Double Bass 1

Capariche

Aire Típico

Sixto María Duran

Edwin Panchi

Moderato

8

13

19

25

31

37

42

48

mf *fp* *f* *mp* *mf*

f *mf* *f*

mf

f *mf*

f *mf* *mp*

mf *mf* *mp*

f

ff

Double Bass 2

Capariche

Aire Típico

Sixto María Duran

Edwin Panchi

Moderato

8

13

18

24

30

37

43

48

mf *f* *mp* *f* *mf* *f* *mf* *mp* *mf* *f* *mf* *mf* *ff*

Double Bass 3

Capariche

Aire Típico

Sixto María Duran

Edwin Panchi

Moderato

7

14

20

27

34

41

48

mf *fp* *mf* *f* *mf*

f *mp*

mf *f*

mp

mf *mp*

p

mp *mf*

ff

Double Bass 4

Capariche

Aire Típico

Sixto María Duran

Edwin Panchi

Moderato

8

12

18

23

28

34

40

47

mf *fp* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *p* *mp* *mf* *ff*

3.2.6 Obra: Amanecer

Score

Amanecer

Albazo

Edwin Panchi
Edwin Panchi

Moderato

Double Bass 1

arco

Double Bass 2

arco

Double Bass 3

CON LEGNO

Double Bass 4

CON LEGNO

mf

6

1.

2.

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

11

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

f

pizz.

mf

pizz.

mf

17

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

arco

arco

22

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

mp

mp

mp

28

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

f

pizz.

mf

pizz.

mf

f

35

D.B. 1 arco

D.B. 2 arco

D.B. 3

D.B. 4

41

D.B. 1 pizz. arco pizz. arco

D.B. 2 pizz. arco pizz. arco

D.B. 3 pizz. arco pizz. arco

D.B. 4

48

D.B. 1 *f* arco

D.B. 2 pizz. *mf* arco

D.B. 3 pizz. *mf* arco

D.B. 4

54

D.B. 1 *mp*

D.B. 2 *mp*

D.B. 3 *mp*

D.B. 4

59

D.B. 1 *mf*

D.B. 2 *mf*

D.B. 3 *mf*

D.B. 4

63

D.B. 1 *f*

D.B. 2 *f*

D.B. 3 *f*

D.B. 4 *f*

Detailed description: This musical score is for four double basses, labeled D.B. 1 through D.B. 4. The music is in E-flat major (three flats) and 4/4 time. The first system (measures 54-58) features a melodic line in D.B. 1 and a rhythmic accompaniment in D.B. 2, 3, and 4. The second system (measures 59-62) continues the melodic development in D.B. 1 and the accompaniment in the other three parts. The third system (measures 63-66) shows a crescendo in all parts, with D.B. 1 and 2 playing a more active role. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) at measure 54, *mf* (mezzo-forte) at measure 59, and *f* (forte) at measure 63. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Amanecer

Double Bass 1

Albazo

Edwin Panchi

Edwin Panchi

Moderato

8

1. 2.

13

f

19

mp

25

29

f

34

40

©Vivaldi Schoo 2011

48 *f*

53 *mp*

58 *mf*

62 *f*

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into four systems, each containing three measures. The first system (measures 48-50) begins with a repeat sign and a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 51-53) includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system (measures 54-56) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 57-59) returns to a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and repeat signs. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Double Bass 2

Amanecer

Albazo

Edwin Panchi

Edwin Panchi

Moderato **arco**

7 1. 2.

12 pizz. *mf*

19 arco *mp*

25

29 pizz. *mf*

35 arco

40 pizz. arco

©Vivaldi Schoo 2011

2

Amanecer

46 pizz. arco

53 arco

59

63

mf

mp

f

The musical score for 'Amanecer' is written for a single melodic line. It begins at measure 46 with a treble clef and a key signature of two flats. The first staff contains measures 46-52, featuring a mix of eighth and quarter notes with accents and a dynamic of *mf*. Above the staff, 'pizz.' is written above measure 46 and 'arco' above measure 47. The second staff contains measures 53-58, starting with a dynamic of *mp* and featuring a series of eighth notes. Above the staff, 'arco' is written above measure 53. The third staff contains measures 59-62, with a dynamic of *mf* and featuring a series of eighth notes. The fourth staff contains measures 63-68, with a dynamic of *f* and featuring a series of eighth notes. The score ends with a double bar line at measure 68.

Double Bass 3

Amanecer

Albazo

Edwin Panchi
Edwin Panchi

Moderato **arco**

CON LEGNO **CON LEGNO**

7

13 **pizz.** **arco**
mf

20 **mp**

25

31 **pizz.** **arco**
mf

38

44 **pizz.** **arco** **pizz.** **arco** **pizz.**
mf

©Vivaldi School 2011

2

Amanecer

arco



Amanecer

Double Bass 4

Albazo

Edwin Panchi

Edwin Panchi

Moderato

7

1. 2.

14

20

25

29

35

42

mf

f

©Vivaldi Schoo 2011

48



55



61



f

Detailed description: The image shows three staves of musical notation in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (measures 48-54) begins with a repeat sign and contains eighth and quarter notes. The second staff (measures 55-60) continues with eighth and quarter notes, including some beamed eighth notes. The third staff (measures 61-66) starts with a repeat sign, followed by eighth and quarter notes, and ends with a double bar line. A dynamic marking of *f* (forte) is placed below the final measure of the third staff.

3.2.7 Obra: Huashca de Corales

Huashca de Corales

Score Sanjaunito Gonzalo de Veintimilla
Edwin Panchi

Adagio $\text{♩} = 40$

Contrabass 1

Contrabass 2

Contrabass 3

Contrabass 4

Moderato

A

8

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

Cb. 4

B

15

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

Cb. 4

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Huashca de Corales' by Gonzalo de Veintimilla and Edwin Panchi. It is in 2/4 time and consists of three systems. The first system, marked 'Adagio' (♩ = 40), features four Contrabass parts. Contrabass 1 and 2 start with a forte (f) dynamic, while Contrabass 3 and 4 start with mezzo-forte (mf). The second system, marked 'Moderato', features four Cello parts (Cb. 1-4). The dynamics for the Cellos are f, ff, mp, and mf. The third system includes first and second endings for all four Cello parts. The dynamics for the Cellos in the third system are f, f, mf, and f. The score also includes a 'pizz.' (pizzicato) marking for Contrabass 2 in the first system.

22

Cb. 1 *mf*

Cb. 2 *mf* pizz.

Cb. 3 *mf* pizz.

Cb. 4 *mf* *f*

29

Cb. 1 *f*

Cb. 2 arco *mf*

Cb. 3 arco *mf*

Cb. 4 *mf*

36

Cb. 1 *mf*

Cb. 2 pizz. *mp* arco pizz. *mp*

Cb. 3 pizz. *mp* arco pizz. *mp*

Cb. 4 *mp*

Detailed description: This is a musical score for four cellos (Cb. 1 to Cb. 4) in G major. The score is divided into three systems. The first system (measures 22-28) features Cb. 1 and Cb. 2 with melodic lines, while Cb. 3 and Cb. 4 provide harmonic support with chords and single notes. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The second system (measures 29-35) introduces arco (bowed) playing for Cb. 2 and Cb. 3, with Cb. 1 and Cb. 4 continuing their melodic and harmonic roles. A first ending bracket is shown for Cb. 1, Cb. 2, and Cb. 3. The third system (measures 36-39) features a more complex texture with pizzicato (pizz.) and arco playing across all four cellos. Cb. 1 and Cb. 2 have rapid sixteenth-note passages, while Cb. 3 and Cb. 4 have more rhythmic accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). A second ending bracket is shown for Cb. 1, Cb. 2, and Cb. 3. The score concludes with a final measure for Cb. 4.

41

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

Cb. 4

arco

arco

45

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

Cb. 4

mp

mf

p

p

mf

mf

50

Cb. 1

Cb. 2

Cb. 3

Cb. 4

f

To A y O

f

f

ff

ff

Huashca de Corales

Contrabass 1

Sanjaunito

Gonzalo de Veintimilla
Edwin Panchi

Adagio $\text{♩} = 40$

f

Moderato

[A]

1. 2.

ff *mf*

[B]

18

f *mf*

26

f

35

1. 2.

mf

41

mp

46

mf

50

f *ff*

To A y O

©Vivaldi School 2011

Huashca de Corales

Contrabass 2

Sanjaunito

Gonzalo de Veintimilla
Edwin Panchi

Adagio $\text{♩} = 40$

8 *f* *mp* Moderato **A**

16 1. 2. *f* *mf* **B**

24

31 1. 2. *mf*

37 pizz. *mp* arco pizz. *mp*

43 arco *p* *mf*

50 *f* *ff*

To A y O

Huashca de Corales

Contrabass 3

Sanjaunito

Gonzalo de Veintimilla
Edwin Panchi

Adagio $\text{♩} = 40$ pizz.

mf *mp* *mf*

8 Moderato A

f *ff* *mp* *mp*

15 B

1. *mf* *mf*

2. *mf*

23 pizz. arco

32 pizz.

mf *mp*

38 arco arco

43 arco

p *mf*

50 \oplus

f *ff*

To A y O

©Vivaldi School 2011

Contrabass 4

Huashca de Corales

Sanjaunito

Gonzalo de Veintimilla
Edwin Panchi

Adagio $\text{♩} = 40$

mp *mp* *f*

Moderato

10 *ff* *mp* *mf* 1. 2.

18 *f* *f* *mf* pizz. arco

24 *f*

31 *mf* 1. 2. *mp*

38

44 *p* *mf*

50 *f* *ff*

To A y O

©Vivaldi School 2011

3.2.8 Obra: Danzante de mi Pueblo

Score

Danzante

Willams Panchi
Edwin Panchi

Double Bass 1

Double Bass 2

Double Bass 3

Double Bass 4

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

D.B. 1

D.B. 2

D.B. 3

D.B. 4

The musical score is for a piece titled "Danzante de mi Pueblo" and is arranged for four double basses (D.B. 1, 2, 3, and 4). The score is divided into three systems, with measures 20-26, 27-33, and 34-39 respectively. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout to indicate volume changes: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *p* (piano), and *f* (forte). The score is written for four double basses, with each part having its own staff. The first system (measures 20-26) shows D.B. 1 and 2 in the treble clef, and D.B. 3 and 4 in the bass clef. The second system (measures 27-33) continues the same instrumentation. The third system (measures 34-39) also continues the same instrumentation. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 110 at the bottom.

20

D.B. 1 *mf* *p*

D.B. 2 *p*

D.B. 3 *f* *p*

D.B. 4 *p*

27

D.B. 1 *mf*

D.B. 2 *mf*

D.B. 3 *mf*

D.B. 4 *mf*

34

D.B. 1 *mf* *f*

D.B. 2 *mf* *f*

D.B. 3 *mf* *f*

D.B. 4 *mf* *f*

The musical score is for a piece titled "Danzante de mi Pueblo" and is arranged for four double basses (D.B. 1, 2, 3, 4). The score is divided into three systems, with measure numbers 41, 47, and 52 indicating the start of each system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 41-46):

- D.B. 1:** Treble clef. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, A4, G4. Dynamic markings: *mf* at measure 42, *p* at measure 45.
- D.B. 2:** Treble clef. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, A4, G4. Dynamic markings: *mf* at measure 42, *p* at measure 45.
- D.B. 3:** Bass clef. Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, A3, G3. Dynamic markings: *mf* at measure 42, *p* at measure 45.
- D.B. 4:** Bass clef. Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, A3, G3. Dynamic markings: *mf* at measure 42, *p* at measure 45.

System 2 (Measures 47-51):

- D.B. 1:** Treble clef. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, A4, G4. Dynamic markings: *mf* at measure 49.
- D.B. 2:** Treble clef. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, A4, G4. Dynamic markings: *mf* at measure 49.
- D.B. 3:** Bass clef. Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, A3, G3. Dynamic markings: *mf* at measure 49.
- D.B. 4:** Bass clef. Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, A3, G3. Dynamic markings: *mf* at measure 49.

System 3 (Measures 52-56):

- D.B. 1:** Treble clef. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, A4, G4. Dynamic markings: *f* at measure 54, *ff* at measure 56.
- D.B. 2:** Treble clef. Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, A4, G4. Dynamic markings: *f* at measure 54, *ff* at measure 56.
- D.B. 3:** Bass clef. Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, A3, G3. Dynamic markings: *f* at measure 54, *ff* at measure 56.
- D.B. 4:** Bass clef. Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, A3, G3. Dynamic markings: *f* at measure 54, *ff* at measure 56.

Danzante de mi Pueblo

Double Bass 1

Danzante

Willams Panchi

Edwin Panchi

6

12

18

24

30

36

42

p *mf* *f* *mf*

mf

f

mf

p *mf*

mf

f

mf *p*

©Vivaldi School 2011



Danzante de mi Pueblo

Double Bass 2

Danzante

Willams Panchi

Edwin Panchi

7

13

19

25

31

37

42

p *mf* *f* *p*

mf *p*

mf

p *mf*

mf

f

mf *p*

©Vivaldi School 2011



Danzante de mi Pueblo

Double Bass 3

Danzante

Willams Panchi
Edwin Panchi

6/8

p *mf* *f* *p*

6

mf *p*

11

16

mf

22

f *p*

28

mf

34

mf *f*

40

mf

©Vivaldi School 2011

46

Measures 46-51 of the piece. The notation is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 46 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes. Measure 51 ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

p *mf*

52

Measures 52-55 of the piece. The notation continues in bass clef with a key signature of one flat. Measure 52 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 55 ends with a fortissimo (*ff*) dynamic.

f *ff*

Danzante de mi Pueblo

Double Bass 4

Danzante

Willams Panchi

Edwin Panchi

7

13

19

25

31

36

41

p *mf* *f* *p*

mf *p*

mf

p *mf*

mf

f

mf

©Vivaldi School 2011

2

Danzante de mi Pueblo

46



52



CAPITULO IV

4.- CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

4.1 CONCLUSIONES

- Orientar al estudiante dentro proceso de aprendizaje del instrumento para conocer el entorno en el que se desenvuelve, porque para conocer los ritmos ecuatorianos hay que interpretar.
- Brindar la oportunidad de conocer nuestra cultura musical, realizando recitales de música ecuatoriana con arreglos adecuados para los diferentes formatos que existen por ejemplo ensambles de contrabajos.
- Difundir al instrumento el contrabajo para que los estudiantes de música miren otras alternativas de estudio en su formación profesional.
- incrementar el repertorio de música ecuatoriana de las bibliotecas de los conservatorios de la ciudad de Quito, con el contenido del texto.

4.2 RECOMENDACIONES

- Incentivar a los compositores ecuatorianos a las creaciones de obras para contrabajo con ritmos propios de nuestra cultura musical.
- Despertar el interés a los estudiantes de contrabajo para realizar recitales con mayor frecuencia e incluir repertorio de música ecuatoriana.
- Difundir por los diferentes medios necesarios los trabajos realizados por los estudiantes de la maestría de música.
- Apoyar las nuevas propuestas de trabajo como el textos elaborado con música ecuatoriana dedicada al contrabajo.

5. BIBLIOGRAFÍAS

ARETZ, I. *América latina en su música*. México: Siglo XXI. 1997.

BOND, J. *Share the music*. New York: McGraw-Hill. 1998.

BELTRAN, M. Ritmos ecuatorianos en guitarra. *A Tempo*. 1991.

CORDEIRO, J. *El desafío Latinoamericano*. Colombia: Graw Hill Interamericana de Venezuela. 2007.

DE ZUBIRIA, J. *Modelos Pedagógicos*: Instituto Alberto Merani Popayan. 2007.

DIONISIO, P. *Teoría Completa de la Música*. Real Musical. 2005.

ESCUADERO, M. *Pedagogía Musical*. Madrid: Real Musical. 1991.

GODOY, M. *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito,: Corporación Editora Nacional. 2007.

GUERRERO, P. *Carlos Bonilla Chávez mil años de música*. Quito: Fonsal. 2010.

GUERRERO, P. *Álbum musical de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: 1999.

GUERRERO, P. *Cantares: Cancionero de Música Ecuatoriana*. Quito: Conmusica. 1997.

GUERRERO, P. *Álbum Musical de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: conmusica. 2003.

HENSON, K. *Psicología Educativa para la enseñanza eficaz*. Thomson. México: 2000.

LOPEZ, R. *Semiótica de la Música y semiótica cognitivo-enactiva de la música*. Texto didáctico. 2007.

LUZURIAGA, L. *Pedagogía*. Bs. Aires: Lozada. 1991.

MONEREO, C. *Estrategias de enseñanza y Aprendizaje*. Barcelona: Grao. 2004.

MORENO, S. *La música en el Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano. 1996.

MULLO J. *Apuntes para el Estudio de la Música Indígena Ecuatoriana*. Opus 17. 1987.

POSSO, M. *Metodología para el trabajo de grado*. Ecuador: Nina Comunicaciones. 2006.

- ROBBINS, J. Latin favorites USA: Santorella.1998.
- SANTOS, C. Aprender cantando Materiales para la clase de Música. 1996.
- SANUY, M. Lenguaje rítmico- musical. Madrid: 1984.
- SALGADO, L. Música Vernácula Ecuatoriana. 1989.
- SCHONBERG, A. Fundamentos de la composición. Madrid: Real Musical . 2004.
- TORRES, J. Música y Sociedad. Madrid: Real Musical. Edición 8°.1997.
- WONG, K. Luis Humberto Salgado, Un Quijote de la Música. Quito: 2003- 2004.
- MENUHIN, Y. La Música del Hombre. México: Metheum Publications.1979.
- WILLEMS, E. Las Bases Psicológicas de la Educación Musical. Eudeba.1969